RAYMOND BAYER

HISTORIA DE LA ESTETICA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en francés, 1961
Primera edición en español, 1965
Primera reimpresión, 1974
Segunda reimpresión, 1980

Traducción de
JASMIN REUTER

Título original:
Histoire de l'Esthétique

ISBN 968-16-0572-1

Impreso en México

PREFACIO

TOMAREMOS el término de *estética* aquí en el sentido de "reflexión acerca del arte". Mas no siempre se ha llamado así a todas las reflexiones sobre el arte. La palabra "estética" no hizo su aparición hasta el siglo XVIII al emplearla Baumgarten (1714-1762), y aun en ese momento no significaba más que "teoría de la sensibilidad" conforme a la etimología del término griego *aisthesis*. Sin embargo, la estética, aun sin haber llevado todavía este nombre, existe desde tiempos de la Antigüedad e incluso desde la Prehistoria, y es justamente esta reflexión sobre el arte y sobre lo bello a través de los siglos la que nos proponemos estudiar.

La estética ha estado siempre mezclada con la reflexión filosófica, con la crítica literaria o con la historia del arte. Hace apenas poco tiempo que se constituyó como ciencia independiente con método propio. Sería vano el deseo de exponer sistemáticamente la estética de los antiguos, y aun a través de las diversas edades, sin hacer mención del marco —es decir, de las reflexiones filosóficas, culturales, literarias e históricas— en que se halla encuadrada. Tal historia de la estética penetrará, pues —al igual que la estética misma—, por un lado en el campo de la filosofía, por el otro en el de la historia del arte. Esto no sólo se antoja inevitable, sino incluso necesario. Los valores estéticos no se presentan aislados; son funciones de valores morales y políticos.

En historia, principalmente en historia literaria, resulta difícil delimitar un periodo, ya que el periodo carece, en la realidad, de principio y de fin. Hemos desgajado periodos o siglos meramente con fines a la claridad de la obra, pero estos gajos son convencionales, desiguales y arbitrarios. Además, no hemos querido enumerar los nombres de todos los teóricos de la estética de cada periodo, sino por el contrario exponer exclusivamente la doctrina de quienes, a nuestro juicio, han tenido la mayor influencia y originalidad con sus puntos de vista.[1] Es una descripción de sus teorías y de sus ideas, de tal modo que la presente historia de la estética es, con mayor exactitud, una historia de sus teóricos, de la misma manera como la historia de la filosofía es ante todo y esencialmente una historia de los filósofos.

[1] Así, por ejemplo, nos ha parecido preferible reducir a un estricto mínimo la exposición de ciertas doctrinas como las del clasicismo o romanticismo franceses (ampliamente tratadas en las diversas historias de la literatura) y de ciertas cuestiones bien conocidas de la historia del arte y de la música, para estudiar con mayor detenimiento los puntos esenciales y menos conocidos, particularmente en lo que concierne a ciertos aspectos de las estéticas inglesa y alemana.

INTRODUCCIÓN. LA AURORA DE LA CONCIENCIA ESTÉTICA Y LA PREHISTORIA

La estética prehistórica es quizá un problema inexistente: es obvio que no hay autores en el arte prehistórico; sin embargo, es posible extraer una ciencia del arte de las obras de arte que han llegado a nosotros. Podemos representarnos la mentalidad y la sensibilidad de los hombres que han creado tales obras, incluso si esta mentalidad es inconsciente. La creación de una obra de arte cualquiera supone siempre cierta dirección de las energías del hombre, y esta dirección corresponde con gran exactitud a aquello que esperamos de la estética.

Por otra parte, si la Prehistoria no posee autores de estética, los testimonios materiales que nos han legado nuestros lejanos antepasados constituyen, en cierta medida, textos; y su análisis no solamente nos muestra que el *homo sapiens* prehistórico tenía un innegabe sentido de las formas, de los volúmenes y colores, sino también que los artistas obedecían a ciertas normas dictadas por esta o aquella concepción de las representaciones animales, humanas o simbólicas. Claro está que con vista a fines prácticos, pero quizá también para ilustrar alguna idea de lo bello.

Un primer problema se plantea por la evolución de los instrumentos y la búsqueda progresiva de perfección que representa. Desde el Paleolítico Inferior, el hombre utilizó probablemente, en primer lugar, la madera, más tarde la piedra sin pulir; las usaba para hacer flechas, mazas, hachas... Fue modificando poco a poco los instrumentos que le proporcionaba la naturaleza y llegó a elaborar útiles de una precisión relativamente notable: yunques, percusores, raederas, raspadores, picos, cuchillos, cinceles, taladros, buriles, etc. Con estas herramientas trabajaba la madera, la piedra, el hueso, el marfil del mamut, el cuerno de reno, en ocasiones el ámbar. Al mismo tiempo perfeccionaba sus armas y sus aperos de caza y de pesca.[1]

Las primeras manifestaciones de esta actividad técnica se habían mejorado ya durante el Paleolítico Medio; en el Paleolítico Superior, los retoques sobre núcleos y ante todo sobre astillas ofrecen tipos ya muy elaborados; nace y se desarrolla, a la vez, el instrumentario microlítico que se irá complicando en el curso del Mesolítico. Siguen el Neolítico, en que el hombre pule la piedra y se inicia en la alfarería, y finalmente la Edad de los Metales.

[1] Breuil, H. y Lantier, R.: *Les hommes de la pierre ancienne. Paléolithique y Mésolithique*. Payot, París, 1951, pp. 111-117 y 162-182.

Podría considerarse, a primera vista, que los instrumentos en sí no pertenecen al arte. El instrumento, o el arma, se fabrica con un fin práctico determinado, orientado hacia lo útil. Sin embargo, si se pretendiera que nada tiene en común con el arte, al menos mientras no se decore de alguna manera, empobrecería toda la estética. Lo que constituye el arte es la creación y el desinterés, pero se ha mostrado que el instrumento ha sido una de las raíces del arte y que toda especie de arte ha sido interesado en un principio. La creación consiste en modificaciones intencionales que el espíritu humano imprime en objetos de la naturaleza. El desinterés se va desarrollando poco a poco y no llega a ser jamás radical. Aun más, si observamos desde mayor cercanía los instrumentos prehistóricos y comprobamos que se van haciendo cada vez más adecuados a su función, podremos darnos cuenta de la satisfacción que debe de haber experimentado el hombre cuando llegó a elaborar un instrumento que respondía a su finalidad.

Kant objetaría que existe una diferencia entre la perfección y lo bello. Es posible que esta diferencia sea válida para una obra de arte moderna, aunque sea discutible, ya que hay siempre cierta *fitness* en esta especie de perfección, es decir, una concordancia de un gran número de elementos para formar una unidad. Pero esto no vale para el arte primitivo. Existe, por otro lado, un cuidado por obtener simetría y líneas agradables a la vista.

Esta simetría no puede deberse a la imitación, ya que no se encuentra en la naturaleza, ni a la perfección. Hoy día se explica el origen de la simetría por la conciencia que el hombre tiene de la simetría de su propio cuerpo, por una modificación original de aquello que nos ha dado la naturaleza.

Las hermosas puntas de pedernal, de dos caras en forma de hojas del Solutrense, los arpones de cuerno de reno con doble hilera de puntas procedentes del Magdaleniense, sirven de ejemplos de este gusto por la simetría armoniosa. No debemos olvidar, por otra parte, que a medida que se adapta paulatinamente a sus objetivos técnicos, el instrumento y el arma se decoran con frecuencia: los mangos de cuchillos y espátulas, el ángulo del lanzadardos y las azagayas dan fe de ello. Finalmente, el hombre de la Edad del Reno no se conforma con adornar con grabados y esculturas los instrumentos. A partir del Auriñaciense Inferior más antiguo graba figuras de animales, de seres humanos y de símbolos en placas de piedra o en los omóplatos de animales; esculpe estatuillas en marfil, hueso o piedra blanda. Al lado de este "arte móvil" desarrolló también el arte "inmueble" o rupestre.

En el Paleolítico Superior, o Edad del Reno, la estatuaria animal se inicia en el centro de Europa desde el Auriñaciense;

en Francia, los vestigios más antiguos conocidos se remontan al Solutrense Medio. Trátese de representaciones animales (mamut de Predmost en Moravia, los renos de Bruniquel en Tarn-et-Garonne, osos, felinos, bisontes y caballos de Isturitz en el País Vasco, etc.) o de representaciones humanas (como las Venus de Brassempouy, de Lespugue en Francia, de Willendorf en Austria o de Vestonice en Moravia), los caracteres realistas, naturalistas o figurativos del arte "móvil" del Paleolítico Superior tienen sus correspondencias en la ornamentación de las paredes de las cuevas y refugios. El arte mural fue durante mucho tiempo desconocido y posteriormente menospreciado. Hoy día se sabe que las más hermosas cavernas adornadas, de las que hasta ahora se conocen, se encuentran en el suroeste de Francia y norte de España y, de acuerdo con el abad Breuil, deben distinguirse dos ciclos sucesivos e independientes: el primero abarca el Auriñaciense y se prolonga hasta el Solutrense; el segundo se inicia hacia el momento de auge del Solutrense y continúa su expansión en el Magdaleniense.

Cuando nos enfrentamos a las obras estéticas desde un punto de vista muy general, nos parece que cuanto más nos remontamos en el tiempo, tanto más simbólico es el arte y menos capaz es el hombre de ver las cosas tal como son: es un fenómeno de "mentalidad prelógica". Sin embargo, es justamente lo contrario lo que nos muestran los descubrimientos de la Prehistoria y del arte griego. Uno de los caracteres esenciales del arte prehistórico es el realismo: la representación de un gran ciervo común en Altamira o de un caballo en Combarelles basta para probarnos que el artista es a la vez cazador y que ha pintado la presa de una manera instantánea, tal como se presenta durante la cacería. A primera vista, este realismo parecería contradecir la hipótesis de la visión mágica, ya que ésta debe interponerse entre el ojo y la realidad; veremos, sin embargo, que no ocurre tal cosa. Más aún, el arte prehistórico es un arte intelectual en el sentido de que el artista se concede cierta libertad para deformar esta o aquella parte del animal con el fin de darle mayor fuerza o expresión. Veremos igualmente que las preocupaciones de índole mágica han tenido que intervenir para exagerar más todavía estas deformaciones intencionales.

El arte mural figurado tiene sus raíces en la imitación de los gestos, actitudes e incluso gritos. Un ser vivo —observa el abad Breuil— imita a otro. La imitación hizo surgir la danza con máscaras, en ocasiones el disfraz con la piel del animal imitado: es probable que al principio se hiciera con el deseo de engañar a la presa, después para influir en la presa y atraerla. Otra fuente de representaciones, también de origen mágico, proviene de la reproducción de las huellas que los animales imprimieron en el suelo o también las manos de los propios cazadores; el

hombre primitivo llega a descubrir una pieza de caza siguiendo sus huellas.

El arte rupestre se desarrolló, pues, gracias al profundo conocimiento que los cazadores tenían de las formas y las costumbres de los animales; el arte de la caza es el tema principal en las cuevas adornadas. Se ha discutido a menudo sobre si el objetivo perseguido por el grabador, escultor o pintor primitivo fue exclusivamente mágico o si nos encontramos en presencia de un arte por el arte. De hecho, estos dos objetivos no son incompatibles; el arte prehistórico tenía, ante todo, un carácter social; no se habría podido crear si la sociedad no lo hubiese considerado útil.

Este arte es sumamente completo, y puede decirse que es un arte libre, análogo a nuestro arte. Se ha intentado explicar de diversas maneras cómo los artistas, partiendo de la simple modificación, llegaron a una creación de extraordinario realismo. Un argumento, a primera vista insuficiente, señalaba que los cazadores trogloditas disponían de mucho ocio, durante el cual podían entregarse a la creación de obras artísticas. Una segunda explicación, válida en grado mucho mayor y adoptada en nuestros días, ve en el arte una magia: se representa a los animales deseados para actuar sobre ellos, para llamarlos. En cuanto mayor preocupación, la búsqueda de piezas de caza debía sugerir ritos que garantizaran por anticipado una cacería fructuosa; la mayor parte de las cuevas, si no todas, eran santuarios. Se representaban allí además, por un deseo de bendición, las moradas de los espíritus ancestrales; ésta podría ser una interpretación válida de las imágenes "tectiformes" (es decir, en forma de techo). Recordemos algunos ejemplos del arte de la caza tomados de las cavernas ornadas, justamente de aquéllas que el abad Breuil designa como las "Seis grandes", a saber: Altamira, Font-de-Gaume, Combarelles, Lascaux, Trois-Frères y Niaux.[2]

La cueva de Altamira en España, a unos treinta kilómetros de Santander, fue frecuentada durante toda la Edad del Reno, ya que sus estratos van del Auriñaciense al Magdaleniense. Dentro de la gran sala se encuentran los más hermosos frescos policromados con la técnica más avanzada. Usando las desigualdades naturales de las paredes para acentuar la imagen de un animal, el artista empleó como colorantes el carbón de madera, el ocre, la hematita y el manganeso. Bisontes, caballos salvajes, siervos machos y hembras, cabras monteses y, con menor frecuencia, toros salvajes, jabalíes, lobos y alces se representan con una gran preocupación por la exactitud. Las figuraciones

[2] Breuil, H.: *Quatre cent siècles d'art pariétal, Les Six Géants.* Montignac, 1952.

animales constituyen una mayoría; sin embargo, no faltan siluetas humanas o semihumanas con máscara o cubiertas con la piel de algún animal. Muchas tienen los brazos levantados y se transforman de figuras humanas en seres espirituales. Los grupos no forman escenas compuestas; están yuxtapuestos o superpuestos, por lo cual es posible determinarlos por orden cronológico.

En la cueva de Font-de-Gaume, en la Dordoña, a dos kilómetros de los Eyzies, frecuentada asimismo durante todo el Paleolítico Superior, la galería principal está ornamentada con una serie de bisontes grabados y policromados, rodeados de pequeños mamuts de época posterior y grabados con mayor fuerza. Debemos mencionar que en esta cueva hay una gran cantidad de imágenes tectiformes. A 1 400 metros de Font-de-Gaume, las cavernas llamadas Combarelles presentan numerosos grabados, a veces realzados con líneas negras o de color: se han podido reconocer hasta ahora 300 figuras, de las que 116 son caballos, 37 bisontes, 19 osos, 14 renos, 13 mamuts y algunos felinos (uno de ellos espléndidamente trabajado). Las figuras humanas poseen un valor artístico menor; una de ellas, con todo, es notable por la interpretación que sugiere: se trata de la silueta de un hombre frente a un mamut, lo cual simboliza, sin duda, un cazador a punto de cumplir algún rito mágico.

La gruta de Lascaux (que fue llamada "la Capilla Sixtina de la Prehistoria"), típica representante de arte del Périgord o Auriñaciense Superior, se abre bajo una planicie que domina el Vézère, a dos kilómetros de Montignac. Fueron grabadas y pintadas en ella numerosas figuras de animales; el color fue soplado con ayuda de un tubo de hueso o de algún vegetal. Los animales son de color rojo, ocre, ahumado o bicromados (negro y rojo). Por otra parte, puede verse en Lascaux algo sumamente raro: una verdadera composición escénica, en la que se descubre a un hombre muerto, con las armas en el suelo, entre un furioso bisonte y un rinoceronte.

Las cuevas de Trois Frères y Niaux se encuentran en el Ariège. En la primera de ellas, a la que había entrado ya el hombre auriñaciense, los artistas magdalenienses han ejecutado auténticos "camafeos". En el "santuario", protegido por leones de gran tamaño, un hechicero o dios, íntegramente grabado, con colores irregularmente repartidos, simboliza sin duda un espíritu protector que dirige las expediciones de caza y cuida de la multiplicación de las futuras presas. En el famoso "Salón negro" de Niaux, algunos bisontes y otros animales fueron pintados con pincel: varios animales se presentan heridos a flechazos.

De un modo general, tanto en el arte mural como en el arte "móvil" de la Edad del Reno, las figuras humanas están trazadas con bastante torpeza. No obstante, existen algunas excepcio-

nes: en las plaquetas magdalenienses grabadas de la cueva de La Marche, por ejemplo, en Lussac-les-Châteaux (Vienne), la figura humana ocupa un lugar muy notable con sus hermosos perfiles de cabezas no cubiertas por máscaras, retratos de caracteres humanos que se salen por entero de lo común. En cuanto a las representaciones femeninas, tan frecuentes en la estatuaria, el hecho de que se trate generalmente de mujeres encinta y de que el artista paleolítico haya modelado y labrado tantas se debe probablemente a que tales efigies se hallaban en alguna relación con las ideas de fecundidad y fertilidad, o sea que tenían un valor mágico. Tales características se presentaron con nitidez en el bajorrelieve del refugio perigordiense de Laussel (Dordoña), ejecutado en altorrelieve, y en otros lugares más. Una mujer desnuda, de anchas caderas y desarrollados senos, sostiene en la mano derecha un cuerno de bisonte y apoya su otra mano en el vientre. En un bajorrelieve magdaleniense de Angles-sur-l'Anglin (Vienne), tres "Venus" están sobrepuestas a unos bisontes. Las estatuillas de Venus, como la de Willendorf (Austria) o la de Lespugue (Alto Garona), la primera de ellas labrada en calcárea blanda, la segunda en marfil de mamut, responden al mismo simbolismo mágico: senos voluminosos, vientre prominente, región glútea exuberante, muslos adiposos y, en cambio, brazos delgados, piernas que se van afilando hacia sus extremos, cabeza sin rostro y cubierta de cabello. Las partes del cuerpo que, desde el punto de vista de la representación mágica de la fecundidad femenina, carecen de importancia fueron, pues, sistemáticamente descuidadas. Se han encontrado estatuillas del mismo género no sólo en Francia, sino en Italia, en la Europa Central y hasta en medio de la Siberia meridional.[3]

El arte rupestre franco-cantábrico plasmó sobre todo la figura aislada, generalmente animal y rara vez humana; apenas si pueden citarse algunos ejemplos de arreglo escénico como el de Lascaux. Por el contrario, las rocas pintadas del oriente de España, arte al aire libre, ofrecen una abundancia de representaciones humanas y escenas diversas, como son las de cacería, guerra, vida familiar y social. Este arte de cazadores desconoce los animales domésticos; expresa asimismo claramente el juego de gestos y actitudes, algo simplificados, pero observados de un modo sumamente pintoresco.

Se ha señalado cierto grado de parentesco entre el arte rupestre de la España oriental, posterior al Auriñaciense típico del Paleolítico Superior clásico, y el arte rupestre de los bosquimanos surafricanos. Exagerando la similitud de éste con el arte mural franco-cantábrico, se ha buscado un intermediario posible

[3] M. Boule y H. Vallois: *Les hommes fossiles*. Masson, París, 4ª ed., 1952, pp. 324-329.

entre Europa y el África meridional; y se ha creído encontrar en el arte rupestre del Sahara (refugios de Fezzan, Tassili y Hoggar, de Tibeste, Ennedi y los oasis líbicos) a este intermediario. En los últimos años, Henri Lhote puso en tela de juicio esta hipótesis, quedando aún sin solución el problema.[4] Pero es necesario insistir en el gran interés de este arte sahariano con sus espaciosas composiciones escénicas como las de Sefar y su Gran Dios. Tal parece, igualmente, que ciertas pinturas en Sefar y Jabarrén, en la región de Tassili, atestiguan alguna influencia procedente de Egipto debido a su colorido gris azulado, rojo y blanco así como por su estilo. En su periodo más arcaico, el arte del Sahara aparece como un arte neto de cazadores, mientras que en su fase posterior, neolítica, se presenta como un arte de pastores, criadores de ganado bovino y poseedores de carros tirados por caballos. En tiempos aun más recientes, las pinturas rupestres representan camellos y camelleros. En efecto, en el Sahara húmedo y fértil de aquellos días pudieron realizarse grandes movimientos de grupos humanos.

Al remontarse a los orígenes del arte prehistórico y considerar principalmente el Paleolítico Superior clásico, algunos estudiosos han intentado explicar el nacimiento de la pintura a partir del gusto por la ornamentación: se descubrió el eslabón unificador entre lo útil y lo desinteresado: la preocupación esencial del arte consiste en agradar a los demás. Se ha propuesto la hipótesis de que los hombres, al pintar sus propios cuerpos y dejar sobre las paredes de sus refugios huellas de los colores con que estaban manchadas sus manos, se sintieron seducidos por el efecto producido y comenzaron a aplicar desde entonces sistemáticamente los colores sobre las paredes. Esto, sin embargo, no explica el carácter particular del arte paleolítico. Es posible que el sentido de la simetría haya nacido principalmente del tatuaje; lo decorativo ha sido, sin duda, una etapa necesaria entre la modificación de los objetos de la naturaleza y la libre creación artística. Pero, en definitiva, el origen profundo del arte ¿no reside, acaso, en la calidad de la sensación, en la seguridad de la memória y la importancia del mimetismo?

Una primera explicación puede sugerirse por la analogía entre la mentalidad del hombre prehistórico y la del "hombre primitivo", con todas las reservas que el término "primitivo" implica, y aun con la mentalidad del niño. Entre los pueblos llamados primitivos (los australianos y los melanesios, al igual que los antiguos bosquimanos, conocían la práctica del arte rupestre), el primer rasgo consiste en la extraordinaria seguridad

[4] *La peinture préhistorique du Sahara* (Misión Henri Lhote en Tassili), con prefacio del abad Breuil. Museo de Artes Decorativas, París, 1958.

en la captación sensible, por lo que debemos suponer su existencia también entre los hombres prehistóricos. Mientras nuestra manera de ver se ha hecho intelectual, o sea que añadimos algo a lo que vemos, los pueblos primitivos no creían más que lo veían: el relieve, la intensidad del tono, en una palabra: una justeza en la sensación. Entre los prehistóricos, hallamos al lado de representaciones muy exactas y por entero realistas una serie de imágenes inexactas. Pero en este caso, la insuficiencia del artista cuando traduce su visión proviene de que entre la imagen y su traducción se interponen creencias y tradiciones mágicas. La percepción no es enteramente pura, interviene un aspecto afectivo, continuo y fuerte, en todas las tomas de conciencia: todas las representaciones son místicas.

En el hombre prehistórico, la memoria se hallaba muy desarrollada desde todo punto de vista. En las cavernas no había modelos; todo tenía que representarse por memoria visual, en todos los artistas notables y en algunos de ellos perfecta. La mímica del *homo sapiens* prehistórico estaba más desarrollada que la nuestra. Se servía, sin duda, de un lenguaje de gestos, por lo que la imitación formaba parte de su vida. Pero esta imitación era a veces inexacta: el artista prehistórico reproduce con frecuencia los movimientos más fáciles, pone un círculo para representar el ojo. Para él, no se trata de un estudio, sino de un símbolo. Descuida los detalles y no traduce más que aquello que le interesa. Por otro lado, añade partes que no existen, por ejemplo seis piernas para indicar el movimiento.

El sentimiento que llevó a nuestros lejanos antepasados a proyectar la imagen que tenían de un animal, a exteriorizarla, a convertirla en imitación externa y material, es sumamente fuerte, tal como ocurre en los niños y también en los artistas modernos. El origen del arte, según dijimos, reside en la sensación, el recuerdo y el mimetismo; no obstante, el ejercitamiento de estas facultades en forma de arte, la exteriorización de estos estados anímicos, reclama a su vez una explicación y una coordinación. En la percepción de los hombres "primitivos", el carácter afectivo es ya bastante marcado. El interés notorio por los animales con los que y de los que vivían, la magia, los conceptos totémicos o míticos, todo ello contribuyó a fijar la atención de los primeros artistas en sus representaciones y nos permite comprender por qué la imitación es tan perfecta. En las sociedades primitivas, en efecto, la menor transformación se considera como un verdadero sacrilegio: la "participación" mística implica la identidad del totem o del antepasado mítico con su representación a fin de recibir su bendición y protección. Por consiguiente, el artista, impregnado de estas nociones místicas, no distingue, o casi no distingue entre la existencia y la no existencia, entre el Yo y el No Yo, desde el punto de vista metafísico. El hombre

primitivo se siente místicamente unido a su grupo social y a la especie animal o vegetal de la que el grupo cree haber descendido, y en general hasta se siente ligado a todo lo que está fuera de él y que percibe como si fuese él mismo; su principio de identidad era, pues, vacilante. Del mismo modo, nuestros ancestros prehistóricos se convertían, sin duda, en mamuts, caballos, bisontes, lo cual explicaría quizá el extraordinario realismo de su arte.

Por otro lado, en las representaciones de este arte no se descubre huella alguna de una imaginación creadora y productiva. Ésta es muy rara también en el niño. Resulta así necesario destruir la leyenda que pretende que los pueblos primitivos son incapaces de ver las cosas como son. Claro está que hay una estilización en el arte prehistórico, pero esta estilización seguramente se presenta, si no como un mejoramiento, al menos como una búsqueda de tipo estético.

Primera Parte

ANTIGÜEDAD Y EDAD MEDIA

I. SITUACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN ESTÉTICA AL APARECER EL PLATONISMO

EL *Hipias Mayor* tiene el privilegio singular de ser el primero de los diálogos estéticos de Platón y de ser, junto con el *Fedro,* el único que se consagra expresamente a lo Bello.

No por ser incierta la fecha en que fue escrito deja de poderse fijar aproximadamente. Cuando no se duda de la autenticidad del diálogo, como lo hace Wilamowitz, se está de acuerdo en incluirlo entre los diálogos de la primera época platónica, en el grupo de los diálogos llamados socráticos. Todos sus rasgos lo indican: la sobriedad y brevedad de la argumentación; la dialéctica despojada de todo mito; la visible influencia de las lecciones de los sofistas que Platón acaba de abandonar; el recuerdo de las enseñanzas de la Escuela de Megara; no hay trazas, en cambio, de pitagorismo; la incertidumbre misma del resultado, que se construye fuera del plan metafísico de las ideas; y finalmente, el entusiasmo y a veces la caricatura que progresivamente irán desapareciendo en Platón a partir del *Banquete* y que no volverán a presentarse más que en algunos pasajes del *Sofista.*

El *Hipias*, colocado pues en el umbral de la carrera platónica, plantea el siguiente problema previo: ¿a qué fuentes presocráticas o socráticas, a qué teorías anteriores, enunciadas o difundidas en la opinión general, pueden y deben hacerse remontar las tesis directrices del *Hipias*? En otras palabras: ¿cuál es la situación de la investigación estética al aparecer el platonismo?

El *Hipias Mayor*, aurora del espíritu platónico, constituye el punto de reflexión único a partir del cual emprenderá el vuelo ese espíritu. Con toda precisión se dice en los manuscritos: *"anatreptikos"*, o sea que se trata de un diálogo de refutación y destrucción. Su objetivo expreso, su objetivo único, consiste en reunir las teorías anteriores, deformadas. o adulteradas por la tradición, o basadas, desde su surgimiento, sobre fundamentos frágiles de la analogía o de la apariencia: no se trata más que de crear un campo raso, de destruir las doctrinas previas para edificar un nuevo sistema.

Entre estas doctrinas anteriores, la más antigua corresponde a un periodo mitológico y teológico: existía ya un dios del arte, Apolo, que era dios de la poesía y de la música; cercanas a Apolo se encontraban las Musas que, según unos, eran hijas de Zeus y de Mnemosine, según otros, hijas de Harmonía, o bien de Uranos y Gea.

Estudiaremos por de pronto el método mitológico-poético intermediario entre los periodos mitológico y metafísico y que

comprende a los poetas griegos: Hesíodo y Homero, los elegiacos, los líricos con Píndaro, los trágicos con Esquilo y Sófocles. Le sigue a este periodo el de la Metafísica y la Cosmología, y posteriormente el de Sócrates y la Mayéutica.

A) MÉTODO MITOLÓGICO-POÉTICO

Este periodo lo representa la tradición de los poetas que cantan al mundo y a sus bellezas.

El procedimiento de la crítica alemana para captar los balbuceos estéticos de la poesía consistió en descubrir los casos en que aparece entre los poetas griegos el adjetivo *kalós*.

En Hesíodo, este epíteto se le aplica primordialmente a la mujer, y por extensión a Eros, puesto que participa de la gracia de Afrodita. Para Hesíodo, la mujer es un *kalón kakón*, un mal hermoso. Existen varios géneros de belleza: el color, la forma, la expresión, y aun la belleza moral. Hesíodo habla exclusivamente de la belleza externa: los rasgos y los colores. Es bello aquello cuya armonía asombra a la vista, y en la belleza femenina Hesíodo hace completa abstracción del atractivo sexual.

Afrodita es la encarnación de la belleza. Tanto Afrodita como quienes la rodean, por ejemplo las Nereidas, han surgido del mar. Esta asociación entre la mujer y el mar, el agua y la belleza, es inseparable. El mar constituía un elemento muy familiar para los griegos: vivían a sus orillas, se bañaban en él, lo usaban como vía para comerciar. La línea más hermosa es la línea ondulada ("línea de la belleza" de Hogarth), que responde al movimiento natural del ojo desde el punto de vista fisiológico. La ondulación es rasgo característico del mar, y todo aquello que en Hesíodo aparece como bello guarda alguna relación con el mar: las Oceánidas, las Nereidas y sobre todo Galatea en su concha; en seguida, las partes del cuerpo femenino: los pies de las diosas marinas (Tetis, la de los pies argentinos); la cabellera ondulante (Mnemosine, las Hespérides y las Oceánidas de hermosos rizos). Puesto que las diosas descienden del Helicón, desnudas, y se posan sobre la tierra, "el pudor cubre su hermoso cuerpo";[1] se visten con lienzos blancos y celebran a Zeus y a Hera. A ellas debe el poeta sus hermosos cantos, y es la primera vez que el término de lo bello se adapta a una manifestación humana. Después, lo bello se hace extensivo, por analogía, a los animales, a los hipocampos con sus crines; más tarde, a las her-

[1] Cf. Hesíodo, *La Teogonía*, 9-10. Se refiere a las Musas, y se dice que sus cuerpos están cubiertos por velos; los traductores los interpretan como "aire" o "nube".

mosas manzanas que crecen "al otro lado del Océano", a las armas bellas, a las ciudades bien construidas, a los carros con hermosas ruedas. Pero estos ejemplos constituyen una excepción, ya que la belleza es, según quedó dicho, ante todo atributo de la mujer y del mar.

Hesíodo entrevió la relación entre lo bello y el bien. En él, la primera concepción del bien se refiere a la calidad de útil: tales días son buenos para la siembra, o propicios para el nacimiento de hijos varones; la esperanza y el pudor son buenos para los indigentes; tal instrumento es bueno para hacer tal cosa. Hesíodo adivinó igualmente una de las diferencias más radicales entre la belleza y el bien: lo útil y lo mediato. Toda idea de utilidad presupone un medio (un objeto) y un fin, es decir, dos elementos. La belleza no presupone estos dos elementos: es un acto único, total y global. Es la primera antinomia entre lo bello y lo bueno.

Hesíodo nos ofrece una concepción más de lo bello y lo bueno. Lo bueno, o sea lo útil, es una díada, un medio con su fin, es una meta que debe ser alcanzada; esto es bueno para aquello, para tal acto. Hay aquí una analogía evidente con lo bello, que también es un objeto de deseo, de nostalgia, que debe alcanzarse. Pero hay una diferencia entre lo bello y lo bueno en cuanto a la finalidad. Se produce un esfuerzo por alcanzar el bien: para gustar y para gozar, no hace falta esfuerzo alguno. Así, la diferencia se presenta entre la meta por alcanzar mediante el esfuerzo y la pasividad de la sensibilidad emocional de las obras de arte: lo bueno es mediato y lo bello inmediato. Hesíodo presiente confusamente la inmoralidad radical de lo bello que no es un fin exterior por alcanzar; es una sensibilidad de goce opuesta al esfuerzo, intrínsecamente inmoral por ser mera apariencia. En Hesíodo, son los hombres los seres morales.

La *kalokagathía* de los griegos se entrevé ya en él, mas no ha nacido aún.

La existencia de Homero se pone periódicamente en duda; es quizá el resultado de una larga lista de poetas. Sus dos epopeyas son a la vez una Biblia y una Suma. Para aplicar también aquí el método alemán, siempre que Homero emplea la palabra *kalós* se trata de una intuición exterior, que es para él la esencia misma de lo bello. En Hesíodo, la fuente de la belleza se encuentra en la mujer. En Homero, su manantial es la naturaleza; con esto, evoca el recuerdo de la teología primitiva. Lo bello es ante todo la hermosura líquida, el mar, las fuentes, las flores; en seguida, las crines de los caballos, el vellón de la oveja, las partes del cuerpo humano seleccionadas según su valor cosmético (mejillas, cabello, barba, tobillos): "Una mujer de

tobillos gruesos es un rocín de alquiler."[2] Más adelante se refiere a la mujer misma. Homero habla de un país hermoso porque en él nacen bellas mujeres. Y finalmente también los varones ocupan un rango en la belleza. En un principio, esta belleza parece estar ligada a lo ornamental (la coraza, la armadura, cuando habla por ejemplo de Afrodita, de Marte, de Helena y de Aquiles). Homero parece asombrarse de la belleza intuitiva. La belleza masculina no existe casi nunca por sí sola; está asociada a la fuerza y a la bondad (como en Aquiles): un hombre hermoso es por lo general un hombre fuerte, valeroso, intrépido. Sin embargo, no es válido lo contrario: Paris es hermoso, pero cobarde. Ciertos movimientos del cuerpo, de la rodilla, del brazo en el arquero, del discóbolo, del jinete, y después los movimientos más intelectuales de la sonrisa, de los labios, de los ojos, del lenguaje, del canto son los que llaman la atención por su belleza. Homero se refiere luego al artista y habla de la belleza de la obra, ligada todavía al cuerpo. Después la belleza se desliga y es la belleza de la armadura, del canto, de la danza y la música, de la naturaleza, de las montañas, de los setos y de los árboles. La naturaleza aparece así en dos visiones: en primer lugar, la belleza se identifica con la naturaleza; y en segundo término, Homero libera el concepto de belleza, vuelve a enfrentarse a la naturaleza y le aplica un sentido antropomórfico que de ninguna manera tenía al comienzo.

La primera acepción de la palabra "bien" es "útil" entre los griegos. En Homero, no existe nexo alguno entre lo bello y lo bueno (en cuanto útil). Desde luego, algunas cosas útiles son bellas, y hay cosas bellas que son útiles; quizá todo objeto bello sea a la vez útil, pero lo opuesto no es válido: una cosa no es bella por el mero hecho de ser útil. Lo bello es lo que se presenta a la vista; las tierras hermosas no son bellas por el abono o por la siembra, sino por el color de las cosechas.

Se descubren asimismo ciertas relaciones de la belleza moral (*agathós*) con el bien: la belleza del pacto conyugal; Eumeo que se pasa la vida esperando a su señor. Pero en el fondo, Homero distingue claramente la belleza del acto que permanece por completo en lo exterior de la belleza interior, específicamente moral. Homero diferencia los actos buenos, los actos mejores, los actos óptimos; y con una dialéctica comparativa lo juzga todo a lo largo de su poema. Aquiles es siempre el mejor; por debajo de él, los héroes son buenos. La misma jerarquía establece para los corceles, las reses, ovejas y cerdos, siempre que el interés resida en la comparación. Si bien se observa en Homero una tendencia hacia lo perfecto y lo bello, aprehende con claridad el matiz que separa lo bello, lo perfecto, el bien

[2] Cf. Arquíloco.

moral y lo útil. Concibe un campo moral que se acerca a lo bello hasta el punto de identificarse con ello: un puerto es hermoso por ofrecer seguridad; el viento norte es bello cuando sopla de manera pareja, sin violencia, ayudando a la nave a deslizarse como en un río: no es esto más que una intuición sensible.

Aplica también este concepto a los dioses, a los sacrificios y a los ornamentos, todo lo cual va todavía incluido en el aspecto sensible. Por otra parte, lo aplica a ciertas categorías de seres, con lo que encontramos en él un nuevo ideal humano: el adolescente es siempre hermoso; todo le sienta bien. En la misma muerte todo en él es bello. Opone al adolescente, al joven guerrero moribundo, al anciano cuyo cuerpo decrépito yace lamentablemente tendido. Todavía aquí la juventud se manifiesta por rasgos visibles, así como es también un signo visible la virtud de Penélope que sería más bella, que se mostraría mejor si su marido estuviese presente.

Es hermoso prestar oído a ciertos actos privilegiados, como lo es el canto del poeta. Pero si bien hay hermosas obras de arte, Homero no habla jamás de un alma bella. En ningún lugar aparece la belleza como el logro, la entelequia del bien. Lo mejor de lo que existe es el joven héroe en el acto de morir; pero lo bello no supera jamás a lo bueno; se le acerca en ciertos campos, sin embargo, y he aquí que estamos en presencia de una estética comparativa y relativista: "Tal cosa no es bella, o sería más bella." Se trata de referencias objetivas de un acto a factores externos, por ejemplo referencias al tiempo, al espacio, al carácter, a la conciencia moral o jurídica o a las costumbres.

La estética de Homero está siempre ligada a normas de decencia y conveniencia exteriores. Dice una y otra vez: "Para mí, para ti, etc." Son exigencias cuya realización es natural, cuyo cumplimiento no constituye mérito, pero cuya omisión es una torpeza. Es más hermoso interrogar al extranjero después de la comida que antes. Es hermoso escuchar a quien habla. No es bello interrumpir a alguien u olvidar al anfitrión durante una fiesta. En el fondo, bello es aquí sinónimo de decente; lo conveniente y lo *kalón* van juntos, pero se hallan alejados del *agathón*. Bello es todo aquello que hace o expresa el ideal de un "hombre honesto", de un hombre de mundo: es el decoro, mas no la moral propiamente dicha, que no admite intermediarios ni matices entre el bien y el mal. En el viejo Homero, lo que conviene es algo que sea armonioso; es el trato, la armonía que el hombre establece entre el ambiente y los seres.

Hesíodo es un poeta gnómico, dice lo que es: es un canto humano, real y normativo. Estas son las tres características de Hesíodo en oposición a Homero, que es épico: es un canto divino, de ficción, de simple recitación.

Los poetas líricos comprenden tres grandes escuelas: los líricos eróticos, los heroicos y los elegiacos.

Entre los líricos eróticos, incluso en la *Antología* compuesta de detalles cotidianos, lo bello parece identificarse con lo justo y la belleza moral ocupa su lugar al lado de la belleza corporal. Pasando de los poetas épicos a los líricos se alcanza el concepto de la belleza espiritual. "Lo bello es aquello que es amado; sin embargo, para el amante lo bello es lo justo."[3] O este otro ejemplo: "Aquello que no es más que bello, lo es únicamente para los ojos, pero lo que es bueno se convierte en el mismo instante en bello."[4] Seguramente, los líricos eróticos no ignoran que la belleza está ligada a cualidades físicas, mas para ellos, las cualidades morales son preponderantes: "La belleza del alma la eleva por encima de todo."[5] O al observar que la belleza física se encuentra a veces en contradicción con la belleza moral, piensan que puede amarse incluso lo feo: "Te me has aparecido pequeñita y sin encanto alguno, y sin embargo ardo por ti."[6] O este otro ejemplo: "Una Afrodita sin carnes encadena siempre al amante por la belleza de las costumbres."[7]

Estos pequeños poetas alegres y lascivos ya no tienen por heroínas a las diosas, sino a las heteras. Todavía se confundían en ese tiempo las dos bellezas de Afrodita y Penélope, pero en estos poetas ya aparecen bien diferenciadas. La belleza es privada, se individualiza. Es el don que tiene tal alma o tal persona. Los epítetos de estas "damas" se refieren más bien a lo gracioso y encantador que a lo bello. La gracia, que implica el movimiento y el sentimiento interior, no está necesariamente ligada a la belleza y tiene siempre algún matiz espiritual. Es, pues, la primera interiorización y espiritualización de la belleza.

Entre los poetas eróticos, la encarnación de la belleza no es ya la mujer, la mujer hecha, madura y madre, que no aparece más que en reminiscencias; su ideal humano es la muchacha guapa y encantadora, la joven novia, la confidente que trasmite cartas: "La belleza es la juventud."[8] Anacreonte arde por un adolescente que tiene los ojos de una muchacha.

Con la belleza física se relaciona la belleza artística que aparece por primera vez en la música, el arpa, la lira, la flauta, y en las danzas: "Gozar alegremente de los dones de Afrodita y de las Musas."[9]

Pero encontramos una modificación mucho más profunda en

[3] Anacreonte.
[4] Safo, *Odas,* II, 48. En la *Antología Palatina.* Col. Budé, p. 230.
[5] *Ibid.*
[6] *Id.*, 42. En la *Antología Palatina.* Col. Budé, p. 227.
[7] Anacreonte.
[8] Safo.
[9] Alcmena, en Anacreonte.

la belleza de la naturaleza que se interioriza. Hay una belleza de las ondas, una belleza formal. Entre los poetas épicos, la naturaleza es algo muerto, objetivo, sin duda animado por dioses y diosas, mas esta concepción de la belleza era "ingenua": [10] con ellos no hay antropomorfización de la naturaleza, mientras que para los líricos, los paisajes son "estados de ánimo"; la naturaleza se espiritualiza y humaniza. La belleza de la naturaleza es subjetiva cuando Safo, por ejemplo, le canta a la estrella de la tarde.

Entre los poetas heroicos, como Píndaro, la perspectiva se altera; el nuevo ideal humano no es ya la heroína, sino exclusivamente los héroes varones: los atletas. Las fiestas religiosas se acompañan de fiestas deportivas.

No hay en ellos relación alguna entre lo bello y lo útil. Jamás un medio se considera bello, aunque cumpla a la perfección su cometido. Es el bien el que se liga a lo bello y que se exterioriza en la belleza. Los valientes y los buenos son a la vez hermosos. Son los Olímpicos y los rendimientos deportivos. Es una estética del triunfo. En las carreras, Píndaro llega a llamar *to kalón* (la belleza) a la victoria. El poeta celebra la belleza de la gloria, de la suerte del triunfo, la belleza física, el arrojo, la victoria.

El concepto del bien unido al de belleza se extiende a todo el ámbito de los actos humanos: atletismo, discurso, cualesquiera cualidades espirituales. Píndaro desliga la cualidad abstracta del actor y se enfrenta a ella en cuanto tal, sin referirla a las personas. Píndaro objetiva los actos, los separa del agente, y cuando las cualidades y los actos responden a su finalidad gracias a su *fitness*, los llama buenos.

Los líricos elegiacos insisten en la belleza física, pero comienzan a establecer categorías y hablan de una jerarquía. Simónides considera que el bien primero es la salud, en seguida la belleza y por último la bondad (la hermosa sabiduría). Teognis se queja de ser a la vez hermoso y virtuoso. Existe, pues, una psicología con categorías.

Los elegiacos son pesimistas, no optimistas como los épicos y los eróticos. Se preguntan por la esencia de la vida. Dividen a los hombres en dos categorías: los aristócratas y el populacho.[11] Éste es vil y malo. La vida no vale la pena de ser vivida más que por los aristócratas. Los buenos, los mejores son los amos; y éstos son bellos, justos y virtuosos. Teognis distingue lo moralmente bueno o hermoso, lo útil o bueno, lo agradable o aquello que responde a la juventud, a saber: la justicia, la salud,

[10] Concepción que adopta Schiller en su *Tratado sobre lo ingenuo y lo sentimental.*

[11] Cf. Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra.*

la satisfacción del deseo. Simónides nos dice que hace falta que nos alimentemos del bien y de la virtud que habitan sobre una roca "solitaria en un lugar solitario". La posesión de la virtud, de lo verdaderamente bello, no es cosa de hombres, ni siquiera de los dioses que luchan contra el destino y son vencidos. "Parecerá bello aquel en quien no observemos nada que sea vil." [12] Todo lo que es está mancillado; el nacimiento no es estético. Los elegiacos han presentido la maldición bíblica. Y sin embargo, los hombres han concebido algo verdaderamente bello y que existe fuera de las cosas, en la idea, en el concepto. De este modo se da el paso natural hacia el método metafísico.

La tragedia desemboca en la misma concepción y es el resultado del pesimismo de los elegiacos. Para Esquilo, el hombre es débil y se halla sometido a las necesidades. Sófocles introduce un sentimiento nuevo: la grandeza del hombre. La palabra *kalón* no se presenta al comienzo más que en Esquilo. Posteriormente, el sentido de la palabra "bello" se amplía y se aplica a objetos más numerosos. En Sófocles, el problema trágico de lo bello se asocia al problema moral. Hace su aparición la *kalokagathía,* cuya encarnación es Antígona. "Nada es más hermoso que morir por cumplir su deber." Electra dice: "El único consuelo es morir por lo que se debe hacer." Así pues, la belleza se relaciona y asocia aquí con la idea de la muerte. Los primeros griegos sentían un ardiente amor por la vida. Los trágicos, en cambio, ven la belleza de la muerte en la renuncia, en el sacrificio de la vida, lo cual, sin embargo, no es una idea cristiana. Entre los trágicos llega a su cumplimiento natural el fenómeno de interiorización de la belleza: la belleza ha abandonado el mundo.

No obstante, la tragedia griega no está constituida exclusivamente del sentimiento trágico del destino humano; no es sólo el terror del dolor humano inexplicable el que comporta la materia misma de la tragedia.[13] Al mostrar la terrible condición humana, la tragedia griega se propone reconciliar al hombre con su destino mediante la ciencia. El hombre llega al saber como consecuencia de su sufrimiento. La tragedia griega es, a fin de cuentas, un triunfo sobre lo trágico; se compone de dos elementos: lo trágico propiamente dicho, retrato de la perdición humana, y, por otra parte, el espíritu de justicia, de equilibrio, de mesura. No nos enfrentamos únicamente a la representación poética de la angustia, sino a la expresión de una victoria de la razón apaciguadora.

[12] Simónides, fragmento 12, línea 16. Ed. Schneiderlin, Jena, 1816.
[13] Cf. Nietzsche: el sentimiento dionisiaco en *El origen de la tragedia.*

B) Metafísica y cosmología

Es el método que parte de la existencia de una realidad superior para conducir a la apariencia sensible. Deduce de lo incognoscible lo conocido que tenemos frente a nosotros. El filósofo se encuentra, tras la apariencia de la diversidad, con la identidad, con un principio único, con una *arjé*.

Fue la Escuela jónica la primera entre los griegos que creó un sistema metafísico concebido por elementos. La Escuela de Mileto, la física hilozoísta, la teoría jónica de los elementos no pueden ofrecer aún nada preciso: el agua de Tales, el *ápeiron* de Anaximandro, el aire de Anaxímenes, todo ello no puede dar lugar más que a una filosofía de lo indefinido; en la metafísica del *ápeiron,* toda especulación estética parece estar excluida por principio.

La Escuela pitagórica fue la primera en hacerle un lugar a la estética. Pitágoras[14] es el creador de una especie de línea de vida hermosa más que de pensamiento, de una especie de obra de arte viva, de un partido aristocrático: la *élite;* es un nietzscheísmo perfecto. Se ocupa de la educación de los aristócratas tal como lo haría más tarde Platón. La filosofía de Pitágoras es, pues, toda ella una estética. Aristóteles lo sitúa al lado de los jonios o de los hilozoístas. Pero en Pitágoras, la abstracción se hace aun más sutil y etérea y las relaciones cuantitativas de las cosas aparecen antes que las relaciones cualitativas. Es la apoteosis del formalismo. El número y la medida son una abstracción más refinada, más racional que la de la facultad jónica. Puede llamársele ya una categoría: "Los números constituyen todo lo que es." Pero no son exactamente prototipos, arquetipos como las Ideas de Platón. La naturaleza obra por mor de los números, es decir, siguiendo medidas determinadas. Así, todo lo que se encuentra en el ámbito de la mesura, en la armonía, está dotado de razón, de inteligencia y de vida; y todo lo que es, es vivo, piensa y siente. Los pitagóricos se entregan a un juego enteramente vario en el que el número 1 representa el punto, el 2 la línea, el 3, 4 o 5 la justicia, etc.; su doctrina se caracteriza por una diversidad de puntos de vista y por un relativismo moral como las reglas de un convento se caracterizan por su rigidez.

Más tarde, dividen los números en pares e impares, y pasan después de los números a las figuras; los puntos tienen una dimensión, no son meros límites. La aritmética se convierte así en geometría. Los números cuadrados, la *tetraktys,* son esquemas. Distinguen la línea recta de la quebrada, y se preguntan cuál es la mejor. Consideran que lo es la línea quebrada, puesto que la línea recta no tiene más que un principio y un fin, sin tener

[14] Pitágoras nació en Samos entre 580 y 570 a. c.

nada en medio. Hay algunas figuras elegidas: una pirámide es perfecta cuando se asemeja a una llama que se aleja, y el cubo cuando se parece a la "pesada tierra": puede, por lo tanto, adoptar una posición cualquiera. Observamos aquí ya una concepción estética latente, virtual, una especie de mística científica en que se hallan ligadas la matemática y la música. Fue Pitágoras el primero en aplicar al universo el nombre de *cosmos*. Todas las cosas constituyen una sinfonía, una música; el universo entero, "el mundo músico", es una invitación a la armonía, y debemos ajustarnos al ritmo que es la ley del universo: "La armonía es la unidad de la pluralidad y el acorde de lo discordante."

Así pues, no se trata de una cosmogonía, sino de una cosmología pletórica de esquemas y de figuras así como de armonía, en que se conjugan la matemática de las distancias y la música de las esferas; las coronas de lo denso y lo etéreo, de la oscuridad y la luz; las revoluciones concéntricas alrededor del fuego central. Los círculos de aire de Anaximandro vuelven a encontrarse aquí, conformados lejos del *ápeiron* y en el juego estético de las oposiciones y de los contrastes. Se halla aquí también el dodecaedro, figura perfecta y límite de la esfera, por inscripción o, más aún, por circunscripción, como "cascarón del universo". Pitágoras introduce, a la manera de Platón, la idea del alma-armonía entre los elementos constitutivos y materiales.

Conocemos las relaciones entre Platón y el pitagorismo sobre todo gracias a los pitagóricos contemporáneos de Platón que fueron expulsados de Italia y se refugiaron en Siracusa, y gracias al linaje de Filolao y al grupo de Tebas. Cebes y Simmias son pitagóricos a la par que discípulos de Sócrates. Timeo de Locres, a quien conocemos principalmente por Platón, es pitagórico. Es en la Academia donde se perfecciona la especulación sobre los *kala schémata* y los cuerpos regulares iniciada por Pitágoras y continuada en la cosmogonía del *Timeo*. En el *Teeteto* se mencionan el octaedro y el icosaedro que, añadidos a los tres cuerpos conocidos por los pitagóricos, forman las cinco "figuras platónicas" asimiladas por Platón a los cuatro elementos y a la esfera del universo.[15]

Las conexiones entre platonismo y pitagorismo son claramente visibles ante todo en el *Fedón* y en el *Timeo*. En el *Fedón*, las tesis pitagóricas esenciales se discuten y esclarecen, por ejemplo, la armonía entre los cuatro elementos como esencia del alma y el sistema del mundo. En el *Timeo*, de importancia para nosotros desde el punto de vista estético, el origen del mundo es ostensiblemente pitagórico debido al formalismo, el aritmetismo

[15] Cf. *Timeo*, 53*a ss*.

y el empleo de la medida. Aristóxenes acusa a Platón, sin rodeos, de haber comprado tres libros pitagóricos de Filolao para escribir su *Timeo.* En suma, la influencia estética del pitagorismo en el platonismo fue ejercida en forma cuádruple: por el formalismo, el número y la medida, las figuras y la perfección geométrica; por la teoría del alma-armonía que, en Platón, adopta la forma moral de un temperamento y una mesura de las virtudes;[16] por la teoría de las Ideas y del esplendor de los modelos; y, finalmente, por la participación e imitación de los números por parte de las cosas.

C) SÓCRATES

Un principio utilitario y un principio ideal, un *kromenon* y un principio ya platónico, estrechamente asociados, constituyen los dos puntos esenciales de la doctrina socrática, que se define por la *mayéutica* y la *kalokagathía.*

La *kalokagathía,* que únicamente se presenta entre los griegos, es un concepto semimoral y semiestético que consiste en una fusión de la belleza y el bien. Tal parece que la propia alma helénica, prendada del ideal moral y de belleza, ha querido asociar ambos, y Sócrates se encontró con esta idea en la tradición popular.[17] En las *Economica* de Jenofonte, Sócrates expone lo que entiende por *kalokagathía*: o bien un individuo posee un valor moral, y entonces es posible que sus actos sean también hermosos; o bien un individuo es hermoso en su físico, y es posible que sus actos sean a la vez morales; en el primer caso, existe un nexo necesario, pero los dos atributos no se refieren al mismo objeto; en el segundo caso, el nexo no es necesario, si bien el mismo objeto se encuentra en ambos atributos. Sócrates recurre, pues, a la observación y llega a esta concepción que ya puede llamarse platónica: la belleza, en cuanto se asocia con el valor moral, es belleza moral y no física. Este concepto pudo ser formulado por haber un nexo natural entre la belleza moral y la bondad moral.

A continuación, Sócrates se pregunta qué es la belleza en sí y recurre, para responder, a algunos interlocutores, a gente del oficio, como son los cirenaicos, los filósofos, por ejemplo el sensualista Aristipo, para quien el placer reside por completo en el goce de los sentidos. Tras haberlo interrogado acerca de la noción de lo bello,[18] le pregunta: ¿cómo es posible que llamemos bellas cosas tan diferentes? ¿Cuál es su rasgo común? Y Aristipo ofrece como respuesta que debe haber una identidad: lo

[16] Cf. *La República,* 1, IV, 428 *d.*
[17] Sócrates: 470-399 a. c.
[18] Cf. Jenofonte, *Memorables,* 1, III, 8.

bello debe ser lo bueno. Sócrates asiente, pero no considera que haya una identidad. Lo bello y lo bueno son idénticos cuando se les considera en relación a una cosa diferente. Todo lo que es bello y bueno es a la vez *kromenon*, es decir, conveniente, útil, que corresponde a su concepto, a su destino. Sócrates llega a concluir que la belleza en sí (*kalón kath'autó*) no existe sin estar asociada al concepto de *kromenon*, de lo útil; es el *kalón pros ti* (lo bello a causa de). Tomemos el ejemplo de las corazas: "Tus corazas, ¿valen por el peso o por sus medidas?" "Es necesario que se ajusten bien." "Cuando una coraza se ajusta como debe, tiene una hermosa proporción." Estas corazas ajustadas son mucho más bellas que las corazas cinceladas y doradas, pero que no ajustan bien. Y también son bellas porque puede uno servirse de ellas. El método de Sócrates es casi un método sociológico de *test* y de estadística, diferente de la *pulchritudo adhaerens* de Kant, que no es una belleza vaga. Para saber, los interlocutores dicen: "¡Elijamos y votemos!" Es ya, pues, un método de selección y estadística.

Para Sócrates, es bello lo que es útil y no lo es más que en cuanto útil. Así, un adolescente que baila es más hermoso —ya que la gimnasia le es útil a su cuerpo—, que aquel que se mantiene en reposo.[19] Sócrates lleva su doctrina al extremo; para él, hasta las cosas feas pueden ser bellas si son útiles, y en este punto se ve forzado a contradecirse: mis ojos son feos, pero pueden mirar de lado, por lo tanto son más vivos y móviles, y en consecuencia más hermosos.

Para los filósofos griegos, la belleza natural está muy por encima de la belleza artística. La naturaleza, que ha sabido crear la vida, es más grandiosa que todos los artistas. También Platón era de este parecer, y destierra a los artistas de su *República*. Sócrates, hijo de escultor, los frecuentaba. En las *Memorables* de Jenofonte, considera que el pintor no debe limitarse a representar formas y manchas, sino que debe expresar pasiones: no es, pues, partidario de la mera belleza formal, sino que a su juicio el arte debe expresar también un contenido. Llega a prescribirle al artista la representación de objetos con un fin moral: desea un arte moralizador. Sócrates es, de este modo, el defensor de la belleza antiformalista, partidario del contenido, y su estética utilitaria se convierte para él en una especie de lógica sin espontaneidad. Orienta lo bello hacia lo "perfecto", hacia el "fin".

Y en estas circunstancias aparece Platón. Para su primer diálogo estético, necesita ante todo tomar posición respecto de las tesis ya existentes, y a esto responden las cuatro preocupaciones formuladas en el *Hipias*.

[19] Cf. Platón, *Timeo*, 87 *d/e*.

En primer término, el *Hipias* y los sofistas. Parece que en esta época la Escuela de Megara no es más que el ensayo de darle forma retórica al método mitológico-poético. Adopta la forma de tratar los ejemplos por separado; únicamente se dedica a lo particular: "la bella yegua";[20] el oro y los materiales: "la lira hermosa".[21] Este periodo parece revelar la incapacidad de elevarse a lo general. Ahora bien, lo que hacía falta, según había mostrado Sócrates, era fundamentar definitivamente el concepto de lo bello, de lo bello en sí, y hacer la distinción entre lo bello en tanto que bello y las cosas bellas.

En segundo lugar, la teoría de la conveniencia y el arreglo de las partes. No encontramos aquí todavía ningún vestigio de pitagorismo. El formalismo y los esquemas sólo tienen valor si las partes que abarcan son bellas por sí mismas: no es más que alargar el problema indefinidamente.

En seguida, la teoría pragmática, que es sobre todo socrática y vale más que nada por su crítica y no por el poder de hacer el mal; lo ventajoso es lo bueno. Así, Sócrates completa la doctrina del *khresimon* mediante el *ophelimon*. Esta doctrina se acerca a una teoría del bien y aun a Platón, y tal parece que en Sócrates llega a triunfar la *kalokagathia*.

Y finalmente, en cuarto lugar, el placer que proviene del oído y de la vista: la armonía de los sonidos y los esquemas bellos, preocupaciones pitagóricas; el placer y lo agradable, preocupación de Aristipo en las *Memorables*. Pero el concepto vuelve, de cualquier modo, a caer en lo útil debido al placer. Entonces, ¿lo agradable será ventajoso? Platón aún no responde, pero nuevamente llega al bien por vía de una delimitación.

En todo caso, el *Hipias* es ciertamente un diálogo socrático y anatréptico. El método, la exposición, el tema esencial de la unión de bien y bello se hallan ya siempre presentes, y frente a ellos todo parece haberse desvanecido bajo la penetración dialéctica. Y de otra parte, la insistencia en refutar la tesis de lo meramente útil anuncia ya el *kalón kath'autó* y no el *kalón pros ti*. La era socrática ha llegado a su término, y nos encontramos ahora en el umbral del platonismo.

[20] Cf. los poetas a partir de Hesíodo y Homero hasta los eróticos y Simónides.

[21] Cf. lo cosmético en Homero.

II. LA ESTÉTICA DE PLATÓN

PLATÓN (427-348 a. c.) fue probablemente pintor y ciertamente frecuentaba a artistas, como al pintor Parrhasios y al escultor Cleitos.[1] Platón no ha escrito una estética propiamente dicha, pero su metafísica entera puede considerarse una estética. Wilamowitz ha sostenido equivocadamente que la filosofía de Platón es política y social. En cambio, se puede sostener con más razón que la metafísica platónica es una estética. Está formada de Ideas que no comprobamos mediante los sentidos. En el extremo de la dialéctica se da un salto, y por una especie de intuición intelectual tenemos la visión de las Ideas. Así, la acción suprema rebasa lo intelectual y pertenece a la intuición de la inteligencia, ámbito propio de la estética.

La estética de Platón le da vida a toda su metafísica. Al recordar brevemente los rasgos esenciales de su filosofía, nos daremos cuenta de cómo esta filosofía es ella misma una estética.

Tenemos en primerísimo lugar la noción fundamental de la *noesis* y los derechos de la intuición más allá de toda *diánoia*. Los objetos de la naturaleza no existen más que por imitación o por participación de las Ideas: el mundo es creado por modelos y paradigmas. El demiurgo se representa, de esta manera, como un artista que dispone de modelos impecables y que todo lo esculpe.

Lo bello es autónomo tanto en su esencia como en su fin: es el *kalón kath'autó.*

Es una estética que aun siendo objetiva permanece sensual y sensualista.

En suma, es una estética jerárquica que se eleva de estrato en estrato hasta alcanzar la noción suprema de *kalokagathía* en que lo bello y el bien se identifican.

Analizaremos brevemente el diálogo estético de Platón, el *Hipias Mayor;* a continuación estudiaremos la evolución de la estética platónica y estableceremos finalmente la situación exacta del *Hipias.*

A) ANÁLISIS DEL "HIPIAS MAYOR"

Para empezar, recordemos todos los rasgos que convierten al *Hipias Mayor* en el prototipo de los diálogos de la primera época, de los llamados diálogos socráticos. Hay, de un lado, rasgos formales, literarios, y del otro, rasgos de método; estamos en el

[1] Cf. P. M. Schuhl, *Platon et l'Art de son temps.* Alcan, París, 1933, pp. 82-87.

plano dialéctico; nos encontramos con la *diánoia*, no con la intuición de la *noesis;* notamos la ausencia de mitos; sólo nos enfrentamos a lá recuperación, a la separación de las nociones. El propio sujeto revela la influencia de la sofística de Megara de la que proviene Platón; es un diálogo antisofístico, refutativo.

El *Hipias* es un esbozo caricaturesco de la personalidad del sofista y del lenguaje bello. Platón expone lo que son los sofistas en general y habla de su habilidad para acumular bienes temporales y honores.[2]

A continuación, Platón aborda el problema mismo, el "pequeño problema". Lo bello independiente es un concepto desligado de sus realizaciones, es una esencia para el espíritu. El problema consiste en buscar la cualidad de lo bello, no en efectuar una enumeración de cosas bellas. Se trata de reemplazar, desde el punto de vista de la comprensión, la extensión parcial de una selección arbitraria de ejemplos. Hace falta elevarse hasta la esencia nocional: no es *Ti esti kalón,* sino *Ti esti to kalón*: he aquí el punto de vista capital.[3] "Es que, en efecto, existe una belleza por la que todas las cosas son bellas." Debido a esto, las definiciones del *Hipias* no resultan convenientes: la hermosa doncella, la hermosa yegua, la hermosa lira; como tampoco lo son las circunscripciones por la materia: el oro o el marfil; ni aun por el ser rico, feliz, honrado, que se verán más adelante. Todo esto no son definiciones, sino meras ilustraciones. Se dice lo que es bello, no lo que es *lo* bello.[4]

No hemos avanzado hasta ahora en el problema; todavía no aprehendemos lo bello en sí. "Lo bello en sí no es este objeto ni aquel otro, sino algo que les comunica su propio carácter."[5]

Más adelante nos encontramos con tres definiciones del concepto de belleza.

La primera es la de la conveniencia, aquello que se emplea de acuerdo con su finalidad (*prepon*): "La cuchara de madera de higuera es más conveniente para la olla que la cuchara de oro."[6] Pero esta definición está sujeta a críticas: la conveniencia es una relación entre varios objetos, o sea entre las partes de un todo prefijado. Si las partes son bellas en sí, la belleza no provendrá de su arreglo, con lo que se llegaría al infinito. Si las partes no son bellas, su disposición no podrá producir más que la apariencia de belleza, no la realidad. "Lo que proporciona a las cosas

[2] Cf. *Hipias Mayor,* 281 *a* — 287 *b.*

[3] *Ibid.,* 287 *c* — 288 *a.*

[4] *Ibid.,* 287 *d* — 289 *c.*

[5] *Ibid.,* 289 *d.* Véase *La República;* V: "El filósofo jamás toma las cosas bellas por lo bello en sí."

[6] *Ibid.,* 290 *d* — 293 *d.*

una belleza real, aparente o no, repito, he aquí lo que hemos de definir." Así pues, la tesis del *prepon* es insostenible.[7]

La segunda definición es la del *khresimon*:[8] "Digo que a nuestro juicio, lo bello es lo útil, afirma Sócrates." En otros términos, es el poder de hacer una cosa, mientras que la impotencia sería lo feo.[9] Esta definición igualmente hace surgir objeciones. Lo bello no es en modo alguno el poder de hacer el mal. Eficacia no significa belleza; únicamente lo ventajoso puede tener este derecho. Es necesario elevarse del *khresimon* al *ophelimon*.[10] Es lo ventajoso lo que produce el bien. Sin embargo, he aquí una segunda objeción, más grave: lo bello como poder de producir el bien se convierte en causa, y el bien engendrado en un efecto. Pero todo el mundo se da perfecta cuenta de que los dos términos se hallan aquí en una relación ridícula y contraria a nuestras creencias, a saber, de que el bien es principio y causa suprema.[11]

El tercer intento de definición se inicia en 297 *e*: es el placer, pero sólo el placer que proviene del oído y la vista: "Lo bello es aquella parte de lo agradable que tiene como origen el oído y la vista."[12] En efecto, debe limitarse lo agradable a estos dos sentidos para trazar el ámbito de lo bello. El uso común rehusa extenderlo a los otros sentidos: si a alguien se le dijese "comer bellamente" o "un olor bello", únicamente se reiría.[13] Con todo, también esta concepción despierta críticas: ¿Se trata de un placer de lo uno y lo otro o de lo uno o lo otro? O sea que la causa de lo bello no se encuentra ni en la vista ni en el oído, sino más allá. Por otro lado, un placer no se distingue de otro placer en cuanto tal placer. Y si la vista y el oído son heterogéneos, el único rasgo común que les queda es el placer. Lo bello recae sobre el placer desnudo y sin restricciones. No queda más que una conclusión posible para justificar el uso común: que tomados tanto en conjunto como por separado, "son los más inocentes o mejores de todos".[14]

Deberíamos concluir entonces que lo bello es lo agradable ventajoso. Y con esta conclusión dudosa, simple hipótesis con que termina la obra y que ofrece un acuerdo no resuelto, volvemos a toparnos con el tema, quizá velado, sin manifestarse expresamente, mas persistente a través de toda la obra de Platón:

[7] *Ibid.*, 294 *b*.
[8] *Ibid.*, 295 *c*.
[9] *Ibid.*
[10] *Ibid.*, 296 *c* — *e*.
[11] *Ibid.*, 297 *c* y *d*.
[12] *Ibid.*, 299 *b*.
[13] *Ibid.*, 298 *e* — 299 *a*.
[14] *Ibid.*, 299 *c* — 303 *e*.

el parentesco inevitable entre la noción de lo bello y la del bien, es decir, la *kalokagathía* socrática.

B) Evolución de la estética platónica

Este breve análisis del *Hipias* nos muestra que es un diálogo del primer periodo, refutativo y anatréptico. Es una obra cuyo objetivo consiste en destruir las ideas falsas que antes se tenían en cuestiones de estética y en partir de una nueva base. A este diálogo refutativo sobre lo bello corresponde el diálogo *Lysis* sobre el amor, que revela las nociones sobre sus falsas conexiones: lo similar, lo contrario, Empédocles y Heráclito. Son, pues, dos obras de estética negativa.

A esta estética negativa se opone la estética constructiva: el *Fedro,* segundo diálogo de Platón sobre la belleza, es la antítesis del *Hipias Mayor.* Es una estética del entusiasmo con dos elementos constructivos del problema: el delirio (*manía*) y el afán apasionado. Lo bello está aquí ligado a la dialéctica del amor. El alma que se encuentra en el cuerpo, en presencia de la belleza, arde por regresar a su antigua patria. Los poros del cuerpo se abren a las emanaciones del ser amado, y el alma siente cómo sus alas vuelven a crecer, y a su vez se anima, se hace hermosa, y ahora le toca al amado ser amante. Hay un juego reflexivo del amor, como si fuera un espejo: *anteros;* y el amor se lanza hacia la belleza del alma amada que a su vez ama.

El *Banquete* constituye la síntesis del punto de vista dialéctico y negativo del *Hipias* y del *Lysis,* o sea de la belleza y del amor, por un lado, y del punto de vista positivo y constructivo del *Fedro,* por el otro. Una a una se examinan las teorías sobre el amor y se les refuta a los diferentes interlocutores, hasta llegar al discurso de Agatón, quien efectúa la fusión de ambos conceptos, amor y belleza. Cuando Sócrates toma la palabra, cambia el tono general. Se tiene la impresión de que este resumen de las teorías antiguas, presentado por los diversos apologistas, es de hecho el último esfuerzo de Platón dentro del campo de la dialéctica anatréptica. Bastan algunas dudas de Sócrates para arruinarlo todo y plantear nuevamente la cuestión.

El amor es siempre un deseo, mas no se confunde con la belleza: es el deseo de lo bello. Es, sobre todo, el deseo de la eternidad en el sentido de que mediante la procreación busca hacerse permanente. Es la procreación física tanto como espiritual en lo bello. La belleza es aquello que el amor busca y que no posee.

En el *Banquete,* la manifestación superior es la belleza del alma. Lo bello se alía al bien y hasta se le subordina; el uno es medida del otro. Se alía, por otra parte, a la Idea de lo verda-

dero; lo bello se hace así universal gracias a su vecindad con el bien y con lo verdadero. La belleza puede conferirse a un objeto cualquiera: es pura, no está mezclada, no tiene color, figura ni carne; es, en realidad, la belleza racional y moral. Un alma bella se encuentra más cercana a la Idea que un cuerpo hermoso: "La belleza reside esencialmente en las almas."[15] Pero la belleza permanece en el campo sensible, en la apariencia, mientras que lo verdadero y lo justo residen en el interior de las cosas. Esto, a primera vista, parece estar en contradicción con la concepción platónica íntegramente racional e intelectual. La Idea es el escalón supremo de la dialéctica que conduce a esa fase. Pero la Idea en sí no sólo exige un proceso intelectual para ser apercibida, sino un último salto. Es este elemento irracional, intuitivo, visionario el que permite a la belleza manifestarse en la apariencia.

La dialéctica que conduce al filósofo de un plano al otro hacia lo bello, en la *República*, tiene un correlato exacto en la dialéctica empírica del amor que transporta al alma enamorada de plano en plano hasta alcanzar el de las Ideas, hasta lo bello en sí. Es una revelación de las esencias por medio de la atracción. Se concibe el amor como un efecto de paradigmatismo guiado por la transparencia de la Idea. Su *intentio* es el bien soberano.

Así, encontramos en las diversas obras de Platón sucesivamente tres tipos de belleza jerarquizados:

1) La belleza de los cuerpos, a la que se refiere casi exclusivamente el *Hipias*. La belleza del cuerpo es parte de la belleza inferior. Platón la clasifica entre las cualidades inferiores: la salud, la fuerza, la riqueza. Aquí, Platón no abandona el ámbito de lo sensible. Únicamente descubrimos una rápida alusión a la belleza de las costumbres y de las leyes,[16] mas esta ilusión apenas si llega a florecer.

2) La belleza de las almas, que nos encontramos sobre todo en el *Fedro*. Es la virtud, y la belleza auténtica no se manifiesta más que en ella.

3) Para los sabios, existe la belleza en sí.

Estos tres estadios o niveles se establecen y ordenan definitivamente en el *Banquete*, diálogo que sintetiza, según dijimos ya, los puntos de vista contrarios anteriores a Platón, y que parte de lo bello sensible del *Hipias* para recorrer los dos niveles superiores revelados o entrevistos por el entusiasmo y el delirio del *Fedro*. La aportación de este segundo grupo consiste en la

[15] Cf. *El Banquete*, 28, 210 *b/c*. Esta frase forma parte de lo que Sócrates cuenta que le dijo "la extranjera de Mantinea".

[16] Cf. *Hipias Mayor*, 298 *b*.

doctrina del amor y el desarrollo de lo bello a través de planos jerárquicos: es la ascesis de Diótima.

En un último grupo de obras, la estética de Platón parece haber recibido una fuerte influencia por parte del pitagorismo. El *Fedón* y el *Teeteto* le deben mucho; también en el *Filebo*, el *Timeo* y la *República*, que le aportan a lo bello lo cuantitativo y lo cualitativo, aparecen elementos pitagóricos. Y es justamente en el *Filebo*, en que la belleza por cierto se mantiene al nivel del alma sola, donde se presenta lo cualitativo: la teoría de la pureza, de la blancura. Para Platón, el concepto de pureza no significa unicidad, sino homogeneidad; se asocia con naturalidad al concepto de transparencia y se aplica a la pureza y a la hermosura del alma. Asimismo, aparece delineada con nitidez la medida, el *metron*, que se añade a lo indefinido de la diada, que es el más o el menos en calidad para conformarla y convertirla en belleza y virtud: "En todas las cosas, la medida y la proporción constituyen la belleza como virtud."[17]

En el *Timeo*, en que Platón parte de la cantidad y el número, arriba a la belleza de las formas (*schémata*). En el fondo, Platón no es un formalista en el sentido estricto de la palabra, sino que desea la síntesis de forma y fondo, síntesis que produce lo verdaderamente estético.

En el *Teeteto* se desarrolla la cosmogonía del *Timeo* con los *kala schémata* y la constitución geométrica del mundo. Es aquí donde vemos el cascarón del universo y los cuatro elementos: "Mirad cómo estos cuatro cuerpos se han hecho perfectamente bellos. No estaremos de acuerdo con nadie que piense que es posible ver alguna parte de los cuerpos más hermosa que éstos." Volvemos a toparnos con la omnipotencia de los números en la estructura geométrica y armoniosa del universo. Pero todavía se presenta como una relación. La armonía musical del mundo depende de las relaciones entre las distancias de las esferas concéntricas. Es la medida, lo mesurado, la simetría, la analogía, el acorde y la armonía con la teoría de la medida y el término medio armónico.

Estando todavía bajo la influencia pitagórica habla Platón del orden (*cosmos*), del buen orden, de la regla. Entiende por "orden en sí" cierta cosa moral, y habla ya del mundo universal, ya del Estado. En el *Timeo*, profesa que el orden ha instituido el mundo; del mismo modo, el Estado, o sea la sociedad, está regido por el orden. El orden es una regularidad, una jerarquía, un ritmo, una multiplicidad en la unidad; así, puede elaborar un concepto estético. Esta armonía platónica en el alma y en el Estado recuerda la teoría del alma-armonía en Pitágoras.[18] Aquí, la

[17] Cf. *Filebo*, 64 *d*.
[18] Cf. cap. I, pp. 30-1.

armonía y el temperamento de las virtudes son el bien en el alma y el bien en el Estado. Hay cuatro virtudes cardinales: la templanza, el valor, la prudencia, la justicia (este último equilibrio entre las tres primeras). La virtud de los hombres es solidaria con la ciudad en que vive el hombre, puesto que el individuo reproduce en sí la imagen de la ciudad.

Finalmente, la belleza suprema está ligada a la Idea de lo verdadero y del bien. Incluso en sus diálogos, en que lo bello es el esplendor de lo verdadero y el bien, hay un esplendor, es decir, algo no abstracto, no racional, sino sensible y sensual. Si la belleza tiene en alguna medida el rigor del uno y la pureza del otro, lo bello actúa recíprocamente sobre las Ideas. La justicia no es meramente un acuerdo, una identidad entre dos elementos, sino una armonía que todo lo une.

Por otra parte, Platón ha concebido una teoría de las artes que no es un sistema, pero en la que enumera todas las artes. En esta teoría, su mayor preocupación es lo político y lo social. Juzga las artes no por sí mismas, sino por su influencia pedagógica, por ejemplo en la formación del guerrero. Vuelve con esto a un punto de vista utilitario. Las artes son juzgadas a partir de algún objeto y no de ellas mismas, juicio incomprensible a estas alturas en boca de este gran artista, que por estos motivos utilitarios desterraba la poesía. Podemos llamarla una estética reaccionaria, aunque a veces tiene momentos iluminados, como en su teoría de la tragedia. En la *República* y las *Leyes*, condena la tragedia por razones muy interesantes: porque habitúa al espectador a ver cómo en el escenario los ilustres héroes se quejan y sufren; habitúa a sufrir y a lamentarse de los sufrimientos, lo cual ablanda el alma y la sensibiliza.

C) Posición exacta del "Hipias Mayor"

Comencemos con este párrafo nuevo, ahora que estamos preparados para comprender el origen exacto y el alcance de cada una de las tesis del *Hipias*, de su sentido y futuro. Los rasgos esenciales, la fisonomía, se esclarecen. Este primer diálogo estético de Platón, colocado como pórtico al principio mismo de la avenida —único que se ocupa sobre todo de lo bello al lado del *Fedro*, que por cierto trata de la dialéctica y no exclusivamente de la estética— presenta los siguientes rasgos característicos:

Es el momento negativo y refutativo del pensamiento estético de Platón.

El *Hipias* se encuentra en un plano dialéctico puro; todo él se desenvuelve en el nivel estricto de la *diánoia*, anterior al salto que lo llevaría a las Ideas y a la *noesis*. Nos las habemos aquí con la estética intuitiva de Platón.

Este diálogo no se refiere a una estética jerárquica de lo bello. La construcción subordinadora del *Banquete* no ha nacido todavía, como tampoco ha surgido aún la dialéctica ascendente del amor. Es una recuperación de los planos, una separación de los conceptos vecinos, pero no prevalentes: apenas si como insinuación la belleza de las costumbres y de las instituciones aparece accesoriamente mezclada con la belleza sensible. No se habla más que de lo bello perceptible tal como puede percibirse en los objetos del mundo. Platón no llega ni siquiera tan lejos como Sócrates, quien ya separa los actos morales de la belleza física en las *Economica,* y en las *Memorables* le plantea a Parrhasios preguntas acerca de algo bello en el alma que no sea mensurable.

Como cuarto rasgo, el *Hipias* carece hasta del más mínimo vestigio de pitagorismo. No ha llegado todavía el momento de madurez en que la doctrina de Pitágoras irrumpe en la estética platónica y la reconstruye.

Todo esto contribuye a darle una fisonomía franca, coherente y sólida al conjunto de las tesis del *Hipias:* la fisonomía socrática y dialéctica de que ya hemos hablado.

Pero de todo lo que hemos aprendido de las otras obras de Platón, ¿qué reflejos podemos descubrir aquí que esclarezcan un momento particular —el primero— del pensamiento estético de Platón?

Y percibimos en primera instancia los acordes sordos y lejanos que reaparecen en el primer tema. Es lo bello independiente y, en cuanto noción, separado de cualquier objeto. Tal parece que en esta época, en Megara, se transportaba meramente a lo retórico el método mitológico-poético. Por el contrario, Sócrates precisaba la noción en cuanto noción, desgajándola de las ilustraciones y los ejemplos. Creó el concepto. Todo esto se opone a la manera de los megáricos; en la teoría de Sócrates se presenta el final de una larga elaboración especulativa oscura que justamente en esa época alcanza sus postrimerías. En este primer tema del *Hipias* entrevemos algunos motivos de la posición de lo bello entre los poetas épicos, de lo bello externo: la doncella hermosa en Hesíodo; el oro, el brillante y las propiedades cosméticas en Homero. Entrevemos a lo lejos los esfuerzos de Teognis, cómo la noción se va despejando y cómo el vago y nostálgico pesimismo precipita el surgimiento de una concepción metafísica de lo bello. Platón rebate, pues, una muy antigua y difundida tradición estética como base para su propio ensayo, además de refutar también la forma retórica y sofística de una belleza sensible vista fragmentariamente y en extensión.

En segundo lugar, con el tema de la conveniencia y el tema de lo útil aparece en primer plano la estética socrática. Las resonancias épicas de la belleza sensible, esta conveniencia, es en

cierto sentido la decencia de los actos bellos, la apariencia equilibrada del mundo externo, tal como la cantaba Homero; es la concepción puramente externa y de ordenación de lo perfecto. Sobre todo la tesis de lo útil, con su ejemplo de las corazas, es muy socrática: es la teoría capital de Sócrates sobre lo bello. Sin duda alguna, el lenguaje griego reunía en el adjetivo *kalós* por lo general ambos conceptos; es la *kalokagathía* que reabsorbe lo bello al final. No es menos cierto que fue Sócrates quien la formuló: recuérdese el *kalón pros ti*. Pero ya aquí Platón deja atrás a Sócrates. Rechaza, es cierto, la conveniencia en nombre de una belleza de las partes que se opone radicalmente al formalismo y se apropia más bien la estética socrática del contenido. Después, rechaza también lo útil en favor de una asimilación socrática de lo bello desde el punto de vista del bien: es la transformación del *khresimon* en el *ophelimon*. Pero quizá esté aquí ya implícito —hecho que sería típicamente platónico en vista de su aversión instintiva a aceptar la asimilación de lo bello y lo útil— el recuerdo de la repugnancia similar que sentía Hesíodo por confundir los dos planos, y el sentimiento que lo útil es siempre una diada entre el medio y el fin, mientras que la intuición estética reclama la unidad de una aprehensión inmediata. Y quizá se halla aquí presente, al lado de esta aversión intuitiva, la idea antisocrática del concepto de lo bello autónomo que opone el *kalón kath'autó* al *kalón pros ti*. Sócrates ha sido ya superado, aunque de una manera confusa.

En la última tesis, la de los placeres de oído y vista, puede adivinarse ya en germen lo que será el futuro de toda la estética platónica. En esta lucha contra el placer sin distinciones se descubre el eco de las disputas de Sócrates contra Aristipo y el error común de los cirenaicos. Sin embargo, Platón sostiene cierto tipo de placer: lo agradable. Y éste será el tema esencial y último de la posición sensualista de la estética platónica: el *Filebo* se dedica al estudio del placer y funde finalmente lo bello y lo virtuoso. Lo que le falta al placer —muestra Sócrates en el *Filebo*— es el *metron*. Y es precisamente la medida la que salva el oído y la vista, los únicos sentidos que ofrecen sensaciones conformados por la precisión del número. Y esto ya lo presiente Platón. Su fugaz alusión a la belleza de las costumbres y de las leyes [19] no es otra cosa sino el anuncio apagado del *metron*, la tesis que brillará en la *República* y que referirá, según permite entrever, la belleza de las instituciones y la del alma precisamente a la sensación de la que habla. Si mantiene la restricción a la vista y al oído es por presentar el elemento inteligible que su irreductible sensualismo percibe ya como necesario.

Y finalmente, la propia tesis de la *kalokagathía* es la que Pla-

[19] Cf. *Hipias Mayor*, 298 *b*.

tón defenderá sin interrupción. No debe creerse que se trata del bien moral; siempre hace referencia al bien en sí, y esto nos lo prueba suficientemente la tesis de lo ventajoso: lo logrado, lo perfecto, o, si se quiere, un poco lo conveniente de Sócrates. No se trata únicamente del bien moral, y la exégesis filológica de un Alfred Croiset, así como la penetración platónica de un Fouillée revelan claramente el pensamiento de Platón. En efecto, después del *Hipias* y hasta las últimas expresiones de la *kalokagathía*, Platón no alterará sus ideas acerca de esta cuestión.

En suma, el *Hipias* —coherente y homogéneo dentro del análisis parcial que hace— no deja de ser este todo complejo que caracteriza las encrucijadas: es el punto que encamina verdaderamente toda la estética griega. En él confluyen, se abordan o se niegan definitivamente largas tradiciones; resume los estadios esenciales del pensamiento socrático, deja presentir confusamente y en cierne el porvenir del platonismo. El privilegio de la vista y el oído se explican por su elemento inteligible; y toda la teoría metafísica de las artes se basa en un elemento de placer y un elemento de orden.

III. LA ESTÉTICA DE ARISTÓTELES

A) Sus fundamentos

Estrictamente hablando no hay una estética de Aristóteles, como tampoco la hay de Platón. Pero si toda la filosofía de Platón es estética, podemos decir en cambio que Aristóteles no es artista. Es un naturalista, y ha expuesto sus ideas con la sequedad y precisión de un erudito. Su obra estética comprende, por una parte, consideraciones prácticas acerca de la creación artística y, por la otra, un capítulo sobre la ciencia del arte, en el que ha tratado un problema determinado de tal forma que siempre se tiene que recurrir a él: es un genial esbozo de la tragedia. Además, en la *Metafísica* de Aristóteles debe buscarse algo que se parezca a una estética, una estética implícita.

¿De qué instrumentos, de qué método se servirá Aristóteles? De hecho, aplicó los instrumentos que ya habían utilizado otros.

Para estudiar la realidad emplea un medio enteramente distinto al de Platón. Para éste, la realidad no es más que una copia imperfecta; lo importante que debe conocerse son las Ideas; de aquí su metafísica estética, ya que la única manera para aprehender es la intuición. Para Aristóteles, la Idea no tiene existencia en sí, es abstracta para todos nosotros. Lo importante es la realidad. Para conocerla, debemos ser capaces de reducirla a sus causas, y para él, la verdadera ciencia es la investigación causal. Aristóteles ha representado la investigación causal por sus cuatro elementos: la causa material (aquello de que está hecho el objeto), la causa motriz o eficiente (aquello que ha dado lugar al objeto); la causa formal (la que ha dado al objeto su forma); y la causa final o teleológica (aquello a que está destinado un objeto): y es por aquí por donde podía deslizarse una estética. La verdadera naturaleza no se conoce a menos que se conozca la causa final.

La estética de Aristóteles está muy diluida en su obra. Nosotros la enriquecemos con todo aquello que está injertado en ella. La única doctrina estética completa, la tragedia, es una auténtica casuística construida a partir de una teoría de figuras y modos de razonamiento. Aristóteles es un lógico de la estética, no un estético.

Hay en Aristóteles toda una dóctrina sobre las artes que viene a ser una mera técnica, no una metafísica. Esta doctrina es muy incompleta. Se olvida voluntariamente de las artes plásticas, ya que no le interesan. Preocupado ante todo por la constitución orgánica de los seres, no se ocupa de las artes, en efecto,

más que allí donde se manifiesta la actividad final del artista: aquellas cuyas reglas no se encuentran en la historia ni en la naturaleza: la música y la poesía. Un intento de reconstruir la estética de Aristóteles no deberá, pues, basarse en su doctrina de las artes, sino —según hemos dicho— en su *Metafísica*, en la que estudia todas las manifestaciones del ser.

Puede emitirse la hipótesis de que Aristóteles procede de Platón. En efecto, se remonta a Platón la primera vez que habla de una actividad que no sea la actividad teórica o la práctica. En su definición del hombre de Estado y en su investigación de las diferentes formas de la actividad racional política, Aristóteles llega a la siguiente conclusión: toda razón es cognoscitiva, activa o formadora. El principio de la forma emana de un sujeto, y este principio yace sea en la razón, en su destreza técnica o en un don innato: es el artista consciente, el artesano o el artista dotado.

Aristóteles distingue entre las acciones y las creaciones artísticas, por una parte, y el objeto de la naturaleza, por la otra; el objeto natural es él mismo causa de sus alteraciones, mientras que una obra o un acto es causado por el actor o el creador. De aquí que los actos y las obras de arte estén sometidos al mismo principio de causalidad que la naturaleza. La diferencia consiste en que para la acción y la "formación", la causa es psicológica (práctica para la acción, técnica para el arte). En cuanto a la naturaleza, la causa es orgánica, y por lo tanto metafísica. Los límites entre la práctica y la creación artística son muy imprecisos: es la confusión existente entre el campo de la práctica y el de la creación, que nos encontramos en todas las estéticas y principalmente en todas las éticas idealistas: no hay en ellas "poética".

Aristóteles no concibe lo bello y el bien como categorías prácticas o técnicas, sino que les atribuye un valor cósmico o metafísico. Para él, el arte es técnica, lo bello es metafísico. En su *Metafísica*, adopta como principio esencial la entelequia, la realización del fin. Para él, la principal cuestión estética —al igual que para Sócrates— es la de las relaciones entre lo bello y el bien o lo útil. Los dos conceptos no son en modo alguno idénticos, mientras que en Platón subsiste como posible una confusión entre ambos.

1. *Lo bello moral*

Lo bello moral es, en Aristóteles, una estética del bien. Distingue tres clases de bien: el cósmico, el práctico y el útil.

Concibe el *bien cósmico* como un dominio aparte, aislado y claramente determinado. Es el dominio de la causa final, lo sublunario y lo supralunario. Ha señalado los lazos indisolubles

entre el bien y la finalidad. El bien es la causa última gracias a la cual se producen todos los movimientos. Todo aquello que surge en la naturaleza y en el arte tiene un solo fin: el bien.[1] Únicamente en el campo de los fines puede presentarse la cuestión del bien; éste es independiente y ocupa en Aristóteles un ámbito absolutamente separado de los otros conceptos. Más tarde, Leibniz, con su optimismo, llamaría Dios a aquello que Aristóteles llama bien. Todo fin puede determinarse por un fin superior con respecto al cual aquél se convierte en medio. De aquí nace una jerarquía de fines y medios que debe poseer un elemento último, un fin último: el bien. Lo que caracteriza este fin último es que no puede ya ser un medio.[2] Hay que distinguir, pues, siempre entre causa eficiente y causa final. También en el dominio del alma: los deseos existen únicamente para permitir a la razón ejercitarse. La naturaleza persigue su fin, que es el arte. El alma pone en movimiento aquello que siempre desea, sea un bien real o aparente. Cierto, esta concepción del bien cósmico podría traer consigo consecuencias estéticas. Este bien en sí es es el primer eslabón, y a él están unidas todas las partes constitutivas del mundo; el universo puede concebirse como "un drama bien hecho", una armonía y un *cosmos*. Pero tales repercusiones estéticas no fueron inferidas por Aristóteles de sus premisas. Llegó rápidamente al bien a través de las acciones.

Aristóteles nos habla en segundo lugar del bien *práctico*. Es un principio de acción, de actividad; está ligado al esfuerzo y a la voluntad y se encuentra en la acción humana: "Aquello que llega a realizarse en la acción es el bien práctico."[3] No se trata exclusivamente de la virtud que no es más que un bien entre muchos otros. En esta esfera se encuentra un campo superior a los demás: la *eudemonía*, en la que reside el bien en sí: "Aquello que es deseado no por otra cosa, sino por sí misma."[4] Nos las habemos aquí, en el fondo, con la idea del bien de Platón. El concepto de valor se determina por el mismo criterio. De aquí una jerarquía de bienes formada por tres grupos: los bienes externos, los bienes del cuerpo y los bienes del alma.[5] El mayor de los bienes exteriores, según él, es la amistad, superior incluso a los bienes del alma. La naturaleza, al aplicar un principio general, está regulada por una causa final: el bien; cada ente produce el bien que le es propio por la realización de sus dones naturales innatos y según su naturaleza: es el relativismo de Aristóteles. No hay un bien único e igual para todos los entes, sino uno para

[1] Cf. *Metafísica*, I, 3-938-31.
[2] Cf. *De motu*, 6-700 *b* 33; *De Caelo*, I-9-2679-21; *ibid.*, II-12-292 *b* 5.
[3] *Ética*, IV.
[4] *Id.*, V, 1094 *b* 1.
[5] *Id.*, I, 8-1098 *b* 13.

cada ente o fracción de ente: por ejemplo, el bien para el ojo es la visión. El valor consiste en la intensidad con la que cada ente realiza su fin propio. De este modo, el bien puede ser doble: puede ser deseado por sí mismo, en sí, sin interés, o para alguna otra cosa. El primero tiene mayor valor; el segundo equivale a lo útil.

En el análisis del valor, *lo útil* es el bien que sirve de medio, es el bien que sólo se desea para algún otro fin. Lo útil forma parte de todos los bienes, pero no pasa jamás de ser un medio, o sea que no es el bien verdadero; el único bien que no es a la vez medio es la *eudemonía*. Lo útil sin fin determinado quiere decir tanto como "para el sujeto que actúa" y se confunde con el egoísmo: "Egoísta es aquel que sólo actúa por lo útil y no por el bien y lo bello, ya que lo útil es un bien personal, mientras que lo bello es el bien en sí."[6] Pero el ámbito propio de lo útil es la deliberación acerca de los medios de acción, tanto en cuanto a la moral como en cuanto a la política. En efecto, la acción moral está subordinada a la deliberación del entendimiento y nuestra actividad moral está sumergida en lo útil.[7] De parecida manera, en la actividad política los hombres de Estado no se preocupan del fin, sino de los medios de realización. El objetivo de un discurso político es siempre lo útil o lo nocivo; sólo como algo accesorio se hace referencia a lo justo, a lo injusto, a lo bello, etc. No es esto lo importante.[8] Es necesaria la clarividencia para alcanzar el bien: hace falta saber discernir lo útil. Es esta clarividencia la que en Aristóteles reemplaza la virtud moral por excelencia de los griegos: la mesura.

En el seno de la virtud —que para los griegos no se agota en lo moral— se conjugan, armonizan y contrarían lo bello y el bien. El ámbito de la virtud es una síntesis de la belleza y de lo moral. Por sí sola, la virtud no constituye la eudemonía. Son necesarios algunos bienes accesorios, como por ejemplo la fortuna, si bien los elementos esenciales siguen siendo los actos virtuosos. Cierto, la virtud que nace de la reflexión y que supone una deliberación se encuentra alejada del arte. Pero el bien moral se aproxima a lo bello en dos aspectos; primero, al residir en una medida justa, en un equilibrio de nuestras inclinaciones individuales, es él mismo *individual* por su constitución; y en segundo lugar, supone un *placer* que no obstante ser resultado de un equilibrio individual no es egoísta. Individualidad y placer restablecen la estética en la ética de Aristóteles. Virtud y belleza están en acuerdo o en desacuerdo, pero ambas se reconcilian en la eudemonía que las domina y las sintetiza: es el *thymos*

[6] *Retórica*, II, 13-1389-*b*-13.
[7] *Ética*, III, 1112 *b* 11.
[8] *Retórica*, I, 6-1362-18.

en oposición a la *epithymia*. El bien transformado en subjetivo, convertido en actividad del hombre, se llama virtud, y posee elementos de grandeza, de finalidad y de conveniencia. Según Aristóteles, consiste esencialmente en la acción desinteresada. Esta acción no es solamente buena, sino también bella. La acción es bella cuando su desinterés se presenta a todas luces, fuera de la dirección y meta de la acción. El desinterés en sí ya es belleza. Por otra parte, el plantearse una meta desinteresada es un rasgo de grandeza. Esta grandeza de la acción es, pues, el segundo punto de contacto con la estética. El desinterés solo, aislado, derivado del bien, crea su belleza y es, pues, estética para Aristóteles. La acción moral es grande y por lo tanto bella. Pero mientras estas dos cualidades sigan inherentes al bien moral, nos encontramos aún en el campo de la ética. Para la retórica, ya no se presenta lo bello como cualidad del bien, sino que nos encontramos con el bien como subordinado a lo bello. Estos dos rasgos prueban que para Aristóteles lo bello es síntesis de algo moral (desinterés) y algo estético (grandeza). Sin embargo, al lado de estas referencias, existe una discordancia, una diada entre el bien y lo bello, que provoca una ruptura en la noción sintética de *kalokagathía*.[9]

El primer desacuerdo se refiere a las alabanzas que merecen las acciones buenas y las acciones bellas. Aristóteles piensa que la alabanza debe dirigirse a la virtud a causa de las obras que ésta cumple. En cambio, la gloria debe atribuirse a las obras mismas; lo que se hace digno de la alabanza es la intención, el afán, que es subjetivo. O sea que se presenta una diferencia radical entre el bien, la intención y su pureza, por un lado, y lo bello, la realización y su resplandor, por el otro; en otros términos: entre el esfuerzo interior y la obra.

La segunda diferencia radica en que la virtud se personifica en los individuos. Son éstos, los agentes, quienes son morales. En cambio, las acciones en sí pueden ser bellas.

En tercer lugar, el bien puede llegar a ser estético. Pero si el contenido del bien y de lo bello es idéntico, su forma, su perspectiva es distinta. El bien y lo bello se diferencian por la contemplación. Aristóteles sobrentiende que lo bello se contempla y el bien se hace.

Pero la diferencia fundamental entre ambos reinos se encuentra más allá. El universo es una sucesión de finalidades; el bien constituye el ámbito mismo de la finalidad. Sin embargo, nos encontramos con la belleza aun en lugares en que no hay finalidad, o bien, si en la concepción teleológica del universo nos enfrentamos a la belleza, la finalidad viene a ser mero accesorio. Hay aquí una diferencia de fondo: el bien es fundamental-

[9] Cf. Platón, la medida del *Timeo*.

mente final; lo bello se escapa de la finalidad o al menos no toma parte rigurosamente en este juego continuo de la finalidad y en esta jerarquía incesante de fines: es, en palabras de Kant, "una finalidad sin fin".

2. *Lo bello formal*

Al lado de lo bello moral tenemos lo bello formal. Aristóteles se enfrenta con esto al cortés hedonista Aristipo, quien pretendía que en las matemáticas no podía uno encontrar vestigio alguno de bondad o de belleza. En cambio, reconocemos la influencia de Pitágoras. En las matemáticas, que pertenecen al orden de lo inmutable, todo es necesario, nada es final. Pero si las matemáticas carecieran de fin, entre el mundo de las matemáticas y el mundo a secas se abriría un abismo. Nuestro espíritu está gobernado por la búsqueda de la causalidad. Hace falta, pues, un nexo para lograr la unidad de nuestro espíritu: este nexo es la belleza que tiende a la inmutabilidad: "Las formas supremas de lo bello son la conformidad con las leyes, la simetría y la determinación, y son precisamente estas formas las que se encuentran en las matemáticas, y puesto que estas formas parecen ser la causa de muchos objetos, las matemáticas se refieren en cierta medida a una causa que es la belleza."[10]

Así pues, la grandeza en sí repara en las tres categorías matemáticas de belleza:

1) La conformidad con las leyes o *taxis*. Aquello que es bello no es arbitrario, contingente ni irracional. La belleza es la razón en forma de leyes. Es la razón la que fija y crea las leyes a las que están sometidos los objetos bellos. La estética de Aristóteles, contrariamente al *Banquete*, es una estética racionalista. Este orden y esta conformidad con las leyes representan la condición más general de lo bello; y aquí volvemos a toparnos con las fuentes naturalistas de Aristóteles. Pero este filósofo no observa que en el sentimiento estético existe algo que es imprevisible, alógico y misterioso y que no se reduce a ninguna ley. Aristóteles todo lo reduce al análisis conceptual de las cuatro causas. Incluso cuando lo bello se presenta en ámbitos no estrictamente matemáticos, Aristóteles insiste en su aspecto matemático y en su conformidad con las leyes abstractas, lógicas y racionales.

2) La simetría. Son simétricos aquellos dos objetos conmensurables por el mismo patrón, cuando estos dos objetos, gracias a su similitud con el patrón, se pueden reducir a la unidad o al menos cubrirse. Sólo hay belleza en la simetría cuando los dos objetos simétricos son grandes. La simetría en lo pequeño no es

10 Aristóteles, *Metafísica*, XII-3-1178-1.

bella: de aquí que el macho sea más hermoso que la hembra y tenga mayor grandeza, nos dice el naturalista Aristóteles. Para él, la simetría es símbolo de lo perfecto. La mujer no simétrica es pérfida.[11] La simetría consiste, en último análisis, en la finalidad, que es el principio superior: es a la vez lo medido (*metron*) y lo conveniente.

3) La determinación, que no es más que una modalidad del orden. No se trata aquí de limitación. *Horizein* significa definir, indicar, enunciar la esencia de un objeto, fijar sus caracteres esenciales por oposición a los caracteres esenciales de otro objeto; es la especificación cualitativa y aun la definición. Lo bello matemático es una belleza esencialmente acabada (*horismenon*), una belleza positiva. Y todos estos elementos se caracterizan por el racionalismo.

Esta belleza formal se manifiesta ante todo en el cuerpo humano. Aquí, Aristóteles vuelve sobre la concepción de la finalidad. Lo bello en el cuerpo es lo que en él es final: la salud, la fuerza, la grandeza, etc.; la salud ocupará el primer lugar. Esta belleza pertenece al reino de los sentidos y debe ejercer una influencia seductora. En seguida, la belleza es diferente según el género, la especie y la edad. Aristóteles considera finalmente el ámbito de los sonidos y de los colores. Éste campo de la vista y el oído es el de la intuición sensible. Así, de la concepción matemática pura está uno obligado a dirigirse a una región sensible que Aristóteles considera inferior, pero específica y reservada a la belleza de los cuerpos, de los sonidos, de la vista. Si bien la separación radical y excesiva, habría convertido lo bello en una noción puramente formal, por los nexos de las matemáticas con la vida, con la acción, poco a poco se compenetra indirectamente de finalidad e intuición por lo bello y viene a resultar en una especie de expresión matemática del bien. Es un bien reducido a las formas, y justamente en esta definición desemboca toda estética metafísica: una doble síntesis entre lo racional y lo sensible, entre lo formal y su contenido.

En resumen, lo bello comienza teniendo un sentido negativo. Está conceptualmente separado del bien, que siempre apunta hacia algún fin, y de la universalidad teórica que, en cuanto teleológica, no es más que fin. Lo bello es lo no final.

En el aspecto positivo, lo bello es, en último análisis, algo racional, aunque sumido en el reino de lo sensible. De aquí las pretensiones de unidad de nuestra razón: legalidad, simetría, determinación.

Y finalmente, lo bello debe poder percibirse con los sentidos. Esta concepción se acerca considerablemente a la de Platón; es más pobre, pero más rigurosa. La perceptibilidad de lo bello en

[11] *Física,* III-808-26-6-813.

Platón se presenta, sin embargo, de manera más distante. Aristóteles la sobrentiende ante todo por asimilación a las matemáticas, que no se someten a principios sensibles ni se sirven jamás de mitos como el de la caverna.

B) La teoría aristotélica de la tragedia

La teoría de la tragedia en Aristóteles constituye el centro de la *Poética*, y de esta misma obra es la única parte completa que ha llegado a nosotros. La *Poética* es una recopilación de notas de clase pronunciadas ante un auditorio ateniense. Fueron compuestas durante la segunda estancia de Aristóteles en Atenas, es decir, dentro de los diez últimos años que precedieron su muerte. No es, pues, solamente una obra de su plena madurez; contiene además elementos esenciales que provienen de un elevado antecesor. El *Gorgias* y la estética del prestigio, la ilusión y la *mimesis* confluyen para provocar la *catharsis* aristotélica. Las pasiones suscitadas son iguales en el *Gorgias* y en la tragedia de Aristóteles.[12] Volvemos a encontrar aquí el ilusionismo de los sofistas y el ilusionismo del escenario. La tragedia, a diferencia de la historia —que es la disciplina que trata de lo verdadero—, es ilusión de lo verosímil. En el propio Platón hay una teoría implícita de la tragedia que no se halla demasiado lejos de una reflexión acerca de la sofística.[13]

1. *La tragedia según Aristóteles*

En la sección de la *Poética* en que estudia la tragedia, Aristóteles comienza por diferenciarla de la epopeya. A continuación, distingue seis partes constitutivas de la tragedia: el espectáculo, el canto, la elocución, los caracteres, el pensamiento y la fábula. De estos seis elementos, Aristóteles ha analizado dos, la fábula y los caracteres, considerando —en oposición a lo que ocurre con la tragedia francesa— la fábula o manera de llevar la acción como la parte esencial, más importante en la tragedia que los caracteres.[14]

Siempre que trata del arte, Aristóteles se ha ocupado más de las prácticas que de lo bello en sí. Para él, el arte es una ciencia, y *techné* es muy parecido a *episteme*, si bien hace notar una diferencia entre ambos conceptos. Meta y fin de la ciencia es reproducir lo que es. También el arte es en parte imitación de lo

[12] Platón, *Gorgias*, 76 B II, 8 y 9.
[13] Cf. Goldschmidt, "Le problème de la tragédie d'après Platon", *Revue des Études Grecques*, 1948.
[14] *Poética*, Introducción. Col. Budé, pp. 6 *s*.

que es, pero hay en la naturaleza cosas que no se logran o que no son llevadas a buen fin. El arte lleva a su perfección aquello que la naturaleza no ha acabado, fuese por falta de tiempo o por falta de ganas. El arte rivaliza, pues, con la naturaleza: es una concepción platónica que Aristóteles lleva a la exageración, preguntándose qué es lo que justifica la imitación. Explica este instinto por el deseo de conocer y el placer ligado a él. Aunque el artista se complazca también con objetos representados e imitados que en la naturaleza son desagradables, tendrá mayores ventajas si toma los modelos más hermosos. Todas las artes, incluso la poesía, son, pues, un arte de imitación. Aristóteles llega a la siguiente definición: "La tragedia es la imitación de una acción completa y acabada que posee una grandeza determinada." Es un todo que tiene "un comienzo, un medio y un final".[15] La acción debe ser seria, noble, completa, con un desarrollo justo sostenido por todos los elementos ornamentales que, según su especie, se distribuyen bajo la forma de drama y no de recitación y alcanzan, sea excitando la piedad o el terror, a purificar en nosotros o a purgar estos dos sentimientos.

Lo que caracteriza una acción es que está constituida por una serie de acontecimientos que obedece a una dirección determinada. En una totalidad verdadera, cuando se modifican sus partes, el todo queda aniquilado; y esto es válido sobre todo para la tragedia.[16] Esta acción debe ser completa: la tragedia debe concluir, seguir hasta la meta la dirección de las fuerzas psíquicas que entran en juego desde el comienzo. Esta evolución debe tener cierta extensión, lo cual nos hace recordar, según dice Aristóteles en su definición de la tragedia, la grandeza, que es cualidad de lo bello. En esta definición están presentes dos elementos cuantitativos: acabado o finito, y grandeza. Así pues, la tragedia debe su valor estético en parte a la grandeza que se manifiesta estéticamente en la naturaleza, el carácter de los seres humanos, los acontecimientos. Aparte de esta noción está el *spoudaios*, lo valioso. Este elemento, en el fondo, es moral a medias: equivale a una estética de los valores. La acción trágica debe ser digna, mientras que los elementos de la comedia pueden carecer de dignidad, incluso de la dignidad moral. Al lado de la grandeza se requiere una ordenación rigurosa. La tragedia debe corresponder a una sola revolución solar en cuanto al tiempo. La acción debe verificarse en un lugar único. Estas normas se explican por las condiciones materiales de las representaciones dramáticas en Grecia: no había telón ni decorados móviles; el coro estaba siempre presente. Las necesidades se consagran a través de las convenciones.

[15] *Poética*, VII-450-6.
[16] *Id.*, 461 *e* 32.

En cuanto al drama propiamente dicho, no debe ser recitado. Lo dramático no ha de ser narrado, sino representado, es decir, encarnado en los personajes que se identifican con el héroe a quien representan. El drama lo encontramos casi exclusivamente en la tragedia, género que apareció al último y con mayor complejidad; en él se ve realizada la naturaleza de las cosas; nos enfrentamos aquí al finalismo y al concepto supremo de Aristóteles. El drama debe suscitar la piedad, el terror y demás pasiones análogas, como la admiración.

Mucho se ha discutido acerca del término "terror" y su sentido verdadero (*phobos*). Lessing, en el siglo XVIII, lo tradujo por temor. Temor y piedad serían, pues, correlativos y significarían la misma cosa. Habría una piedad por un mal y un temor porque no nos toque. La tragedia francesa se habría equivocado, entonces, al representar grandes acciones; la tragedia podría ser también burguesa. La teoría de Lessing es errónea: es un Diderot llevado a la exageración. Aristóteles sencillamente extrae su teoría de los grandes trágicos griegos, particularmente de Sófocles. Ahora bien, estos dos sentimientos se expresaban en ellos; sentían piedad por el sufrimiento de nuestros semejantes: era una simpatía casi animal y de la cual, ciertamente, son capaces los animales. Para que este sufrimiento paralelo exista, son necesarias ciertas características. Si se trata de un individuo absolutamente perverso, no hay sufrimiento trágico. Ante la tortura física de ese ser, tal vez habría el grito del animal, sin ninguna piedad; sería una "filantropía": el mal físico de Filoctetes. Por lo tanto, los personajes no deben ser absolutamente perversos. Pero tampoco deben ser absolutamente inocentes, pues nuestro sentimiento de la justicia se rebelaría y nosotros no lo soportaríamos. Entonces es preciso, según Aristóteles, que el personaje no sea ni inocente, ni enteramente culpable: un ser semejante a lo que todos somos y con el cual podamos simpatizar. Cuando ese ser sufra, no sentiremos ese sentimiento de injusticia absoluta. Todos los personajes de la tragedia griega, según Aristóteles, entran en esta definición. A veces encontramos que el castigo no es proporcionado, como en Edipo, pero sin embargo en parte es merecido.

El terror difiere de la piedad. No es precisamente un temor disfrazado. Aristóteles piensa que la piedad está reservada a los personajes; lo que nos inspira el terror son las catástrofes que vemos desarrollarse y que son causadas por la fatalidad o *ananke*. El terror se manifiesta ante los designios ineludibles del Destino. Lo terrible siempre es causado por el Destino. Así pues, la piedad y el terror no son sólo psicológicamente diferentes, sino incluso términos opuestos: cuando sentimos temor, no tenemos piedad y a la inversa; son, pues, dos sentimientos excluyentes cuando se hallan en primer plano. El terror y el miedo son de

naturaleza egoísta; la piedad es altruista. Estos dos sentimientos difieren hasta en su objeto. Había en Grecia algunas obras teatrales, por ejemplo de Eurípides, que se llamaban "piezas de piedad", y que se distinguían de la tragedia y correspondían a ese tipo de comedia sentimental que alababa Lessing.

La verdadera finalidad de la tragedia es la *catharsis*, que posee dos sentidos posibles. Consiste sea en desembarazarnos de tales pasiones, lo cual concordaría con bastante precisión con el sentido platónico; deponemos estas pasiones en el teatro, produciéndose el fenómeno de homeopatía. O bien se puede tratar de la auténtica purificación en el sentido que tiene este concepto entre los neoplatónicos. En Platón, este sentido de purificación estética se presenta ya con mucha frecuencia y se aplica tanto a la música como a la tragedia o a la danza.[17] No se persigue un efecto ético ni un efecto práctico, sino un efecto de entusiasmo.[18] Este entusiasmo se justifica: toda emoción que brota violentamente en algunos hombres se encuentra en todos los seres humanos; lo que distingue a unos de otros es el grado de las pasiones. Ciertos hombres particularmente sensibles a este entusiasmo se purifican por la música, que tiene una virtud apaciguadora. También hay, por analogía, personas muy sensibles a la piedad y al terror. Estas pasiones no desaparecen y vuelven a ocupar el lugar que les corresponde. Lo que se desvanece es la demasía y el exceso. En vez de llorar por cualquier cosa nimia, únicamente se siente piedad por lo que la amerita: llega uno a ocuparse únicamente del valor.

2. *Los grandes temas de la* Poética *de lo trágico, a la luz de los comentadores*

Estudiaremos sucesivamente, en el dominio de lo trágico, la influencia que ha tenido Aristóteles en la verosimilitud, en la regla de las unidades, en la teoría del *phobos* y en la *catharsis*.

Aristóteles, que concibe la tragedia como lógico, es partidario de la verosimilitud y la necesidad. No destierra, empero, la noción de lo maravilloso. Lo maravilloso es el verdadero centro, el escenario de la tragedia. El placer que produce lo maravilloso trágico emana de la satisfacción de nuestro instinto de conocimiento e información.[19] Las peripecias, los cambios del destino constituyen propiamente lo maravilloso. En la tragedia, lo maravilloso debe surgir del contexto mismo de la acción. Aun cuando la contingencia guía lo que sucede, es necesario darle la apa-

[17] Cf. Aristóteles, *Retórica*: purificación musical y por movimientos.
[18] Aristóteles, *Política*, VIII.
[19] *Poética*, 9-1452 *a*.

riencia de necesidad.[20] La teoría de lo maravilloso aparecerá incluso en Boileau.

Es principalmente entre los italianos donde podemos observar las etapas sucesivas de la tragedia en el siglo XVI y más tarde en el XVII. Entre los teóricos y críticos, muy numerosos, de esta época vale la pena retener tres nombres fundamentales: Vida, que publicó su *De Arte Poetica* en 1527 y ejerció una gran influencia; Escalígero, quien publicó sus obras en Agen en 1561, insistiendo en el formalismo de Aristóteles además de querer consagrar la regla de las tres unidades y los cinco actos; y poco después Castelvetro dio a conocer sus osadas opiniones, en 1570. combatidas a los pocos años por Piccolomini, en 1575.

En Francia, en el siglo XVII, la lucha de los partidarios de las reglas contra sus opositores durante todo el reinado de Luis XIII acabaría en el triunfo de Aristóteles. La generación de 1630, con Chapelain, Scudéry y sobre todo Jules la Mesnardière, médico del rey y confidente de Richelieu, desembocaría en los escritos teóricos, mucho más libres, de Corneille y del abate d'Aubignac.

En la *Poética*, Aristóteles hace una distinción capital entre la historia y la poesía.[21] Lo posible es objeto único de la poesía, pero debe utilizarse según "la necesidad y la verosimilitud".[22] Y añade: "En relación con la poesía, lo verosímil imposible vale más que lo inverosímil posible."[23] De este modo, pueden sucederse lo real, lo posible, lo verosímil o, en palabras de Bray, "lo que ha ocurrido, lo que puede ocurrir, lo que uno cree que puede ocurrir".[24] Lo verosímil es superior por apoyarse menos en los hechos que en la opinión del público. "Es verosímil —dice Aristóteles— que sucedan ciertas cosas a pesar de la verosimilitud."[25] En suma, la poesía nada tiene de la realidad de la historia; es el ámbito de lo verosímil, que sigue como criterio el de la opinión y se conforma a ella. Los comentarios y ejemplos de Castelvetro apoyan esta tesis. Surge entonces la disputa de Heinsius, para quien "lo verdadero es siempre verosímil". En seguida aparece Corneille con su teoría de la verosimilitud fundada en el hecho histórico, por excepcional que éste sea. Para refutar esta teoría, Boileau dirá: "Lo verdadero puede algunas veces no ser verosímil."[26] De aquí se deriva la condenación del *Cid* por parte de Scudéry: el tema del *Cid* es histórico, y consiguientemente posible, pero es inverosímil. A su vez, Chapelain reduce

[20] *Ibid.*

[21] *Id.*, 9-1451 *a* 36-1451 *b* 11.

[22] *Id.*, 9-1451 *b*.

[23] *Ibid.*

[24] René Bray, *La formation de la Doctrine classique en France*. Hachette, París, 1927, 3ª Parte, cap. i, p. 191.

[25] *Poética*, 9-1451 *b*.

[26] Boileau, *Art poétique*, cap. iii, verso 48.

lo que pudiera haber de extraordinario en la verosimilitud y su teoría se desliza poco a poco a considerar lo verosímil como aquello que sucede todos los días. La posición de Corneille, no obstante su prudencia, es osada e independiente: "No temeré aventurar —dice— que el sujeto de una hermosa tragedia no necesita ser verosímil." Sin embargo, sus *Discursos* y el examen de sus piezas teatrales se oponen a la severidad de d'Aubignac en su *Pratique du Theatre*. A pesar de la importancia que Corneille otorga a la verdad histórica, expone con gran claridad su idea de la necesidad y de lo verosímil en la tragedia, dando preferencia, según el caso, ya a lo necesario, ya a lo verosímil: "Me parece —afirma— que podemos incluir en la tragedia tres especies de acciones: unas se ajustan a la historia, otras añaden algo a la historia, y otras más falsifican la historia. Las primeras son verdaderas, las segundas a veces verosímiles y a veces necesarias, y las últimas deben ser siempre necesarias." [27] Así pues, la acción necesaria tiene que inventarse en ocasiones, según Corneille, en detrimento de la verdad histórica para ofrecer una ilación verosímil de la trama y de los caracteres de la tragedia.

En las reglas de la unidad, la unidad de acción —que es fundamental— aparece en primer plano entre los comentadores. Las unidades de tiempo y de lugar no son más que aplicación de la regla de la verosimilitud para la gente de teatro del siglo XVII.

La unidad de acción es vista así por Aristóteles: "La fábula no es una, como piensan ciertas personas, por el mero hecho de haber un solo héroe... La fábula no debe imitar más que una sola acción completa." [28] Ésta es una de las diferencias con respecto a la epopeya, en que la unidad es menos severa; del contenido de una epopeya se pueden extraer varias tragedias, según la riqueza de los episodios. En fin, "hace falta que, como en las otras artes imitativas, la unidad de la imitación resulte en una unidad del objeto; así, en cuanto a la fábula, ya que es imitación de una acción, tal acción debe ser una sola y completa". [29]

Los comentadores italianos se atienen a esta teoría, con excepción de Castelvetro, quien invierte la idea: en su opinión, es debido a la unidad de tiempo y de lugar que forzosamente hay un solo héroe y una sola acción; el teatro y la necesidad de la representación bastan para explicarlo todo. Toda esta disputa tiene sus consecuencias para la epopeya: Trissino ataca a Cinthio a propósito del *Rolando* de Ariosto y de Boyardo. La epopeya clásica, junto con Tasso, se constreñiría únicamente a la unidad de acción. En el siglo XVII vuelve a proclamarse con Chapelain;

[27] Corneille, *Oeuvres*, t. I.
[28] *Poética*, I-1451 *a* 8 *ss.*
[29] *Ibid.*

y después de haberlo combatido, Scudéry se le une en 1636. Esta unidad de acción no excluye la presencia de los episodios, pero se rige por la acción principal. Al cabo de numerosas polémicas, nos enfrentamos finalmente a la definición decisiva de Corneille: "La unidad de acción consiste, en la comedia, en unidad de intriga o de obstáculos a los designios de los actores principales. . . La unidad de acción consiste, en la tragedia, en la unidad del peligro."[30] La tragedia se dirige así hacia una paulatina restricción de la unidad de acción a lo esencial del sujeto, a la crisis.

En Aristóteles, la unidad de tiempo es una observación de hecho, pero bastante vaga;[31] señala una diferencia entre la tragedia y la epopeya: "Hay también una diferencia en la extensión: la primera se esfuerza, dentro de lo posible, por reducirse temporalmente a una sola revolución solar, o de no rebasarla más que un poco, mientras que la epopeya no tiene limitación en el tiempo."[32] Ha habido interminables discusiones acerca de los dos sentidos del texto aristotélico: ¿se referiría al "día natural" de veinticuatro horas o al "día artificial" de doce? Además, hay una gama de variantes según la latitud del lugar y la estación del año en que sucede la acción. Maggi basa, por primera vez, en 1550, la unidad de tiempo en el principio de la verosimilitud. Escalígero, en 1561, propone que el tiempo se represente "a tamaño natural", es decir, que el tiempo de la acción coincida exactamente con el tiempo de la representación en el teatro. En el siglo XVII se concibió, sin embargo, otro fundamento para esta unidad, venciéndose la dificultad. A partir de este momento, la tragedia se hizo superior a la epopeya por tener límites más concisos.

En cuanto a la unidad de lugar, en Aristóteles no aparece; está implicada por las otras dos unidades y representa el corolario; se halla todavía en el marco de la verosimilitud, pero es posterior a la unidad del tiempo. En Francia es Jean de La Taille el único que la formula en el siglo XVI; poco después cae en el olvido. El siglo XVII la vuelve a descubrir en Italia, particularmente con Castelvetro. Mairet es el primero en aplicar las unidades. Por esta época se produce la famosa "polémica del *Cid*", y es el momento oportuno para mencionar las objeciones que se le hicieron a esta obra y los reproches que le fueron dirigidos. En efecto, Scudéry escribe a propósito del *Cid* que Corneille "abarca varios años en sus veinticuatro horas".[33] Pero si en 1630 los poetas se desentendían de la unidad de lugar, en 1639,

[30] Corneille, *Discours*, *Oeuvres*, t. I, p. 98.
[31] Aristóteles, *Poética*, I-5-1449 *b* 12 *ss.*
[32] *Id.*, 1449 *b* 5.
[33] Scudéry, *Observations*, p. 79.

después de publicarse el *Discours de la Tragédie* de Sarasin, ya nadie se le opone.

La concentración es la consecuencia de la regla de las tres unidades. La posición de Corneille, a este respecto, es muy precisa: las reglas están hechas para los sujetos, no los sujetos para las reglas. Y los sujetos no se acomodan todos a las mismas reglas de duración. Deben concentrarse al máximo, y ésta es la única ley. En Francia, el resultado de esta concentración consistió en transformar la tragicomedia y el drama de aventuras en tragedia psicológica: el punto de partida de esta evolución se encuentra en la tragicomedia de Hardy, que dura ocho días, y el punto culminante en las tragedias de Racine. La unidad de tiempo y lugar impone el drama psicológico desprendido de una duración y un espacio determinados. Con su espíritu clásico, los franceses hacen extensivas estas unidades prácticamente a todos los géneros y constituyen asimismo el símbolo de este espíritu de concentración.

La teoría del *phobos* había sido interpretada ya antes de Lessing, y en su prefacio a la *Sophonisbe,* Mairet habla en 1635 de "conmiseración". Pero los siglos XVI y XVII interpretan en general el *phobos* en su sentido más fuerte. Laudun, en *Art poétique,* escribe que "cuanto más crueles las tragedias, tanto más excelentes son",[34] y d'Aubignac insiste en la piedad: "Bien sé —escribe— que la compasión es el sentimiento más perfecto que reina en el teatro."[35] La patética proclamación de la admiración en Corneille está ya implícita en la teoría de lo maravilloso de Aristóteles. "Debe incluirse lo maravilloso en la tragedia", dice éste. La generación de Racine es la de la tragedia amorosa, medio cada vez más exclusivo para la piedad y el terror. A principios del siglo XVIII, las tragedias de Crébillon rebasan los límites del *deinos,* creyendo imitar a Corneille. Y durante el XVIII, aparece Lessing como innovador. Sostiene que el *phobos* no indicaba terror, sino temor, lo cual en su opinión es la emoción propia de lo trágico. Esta teoría, por diversas razones, presenta muchos puntos criticables.

En efecto, siguiendo a los filólogos, *phobos* quiere decir terror, pero se requiere que ambos elementos coexistan para que se dé lo trágico. Sin duda, pueden separarse experimentalmente, pero hacen surgir piezas sin terror, como las de Diderot, o sin piedad, como las de marionetas. Estas obras ya no son tragedias, y Lessing conduce la tragedia a la comedia sentimental y al drama burgués.

Justamente aquí se encuentra la distinción entre drama y

[34] Laudun, *Art poétique,* p. 160.
[35] D'Aubignac, *Dissertation III,* p. 34.

tragedia. La *ananke*, la *moira*, la lucha contra el destino, he aquí el elemento propiamente trágico. La obra *Espectros*, de Ibsen, ofrece un ejemplo de la fuerza del destino. Es el terror ineludible que se produce ante el destino. Existe también el terror religioso. El rasgo característico de los trágicos es lo increíble.

Por otra parte, esta vaga simpatía, así como la *philanthropia* de que habla Lessing, son psicológicamente falsas. El público va al teatro para asombrarse, no para reconocerse. El pueblo gusta de ver reyes y salvadores, pastoras que acaban casándose con príncipes, pero no aprecia la comedia burguesa y sentimental de la vida cotidiana. Esto sería aburguesar la tragedia, vulgarizarla.

Esta concepción es falsa, aun en la estética de Aristóteles, donde la grandeza ocupa un lugar preponderante. Aristóteles no pudo rebajar la tragedia a un interés mezquino; es la "grandeza de los dolores" la que guía al héroe trágico.

El argumento de que las "piezas teatrales de piedad" diferentes de la tragedia y este género sentimental a la Lessing existían ya en Grecia con Eurípides sería prueba suficiente para refutar la teoría de Lessing.

Fue Platón quien había hablado ya de las dos pasiones: *eleonogia* y *deinos*. Emplea la palabra *deinos* ya desde el *Gorgias* al pensar en la tragedia; en el *Ión* habla de *phobon kai deinon;* emplea el término igualmente en el *Fedro*, y más adelante en el Libro III de la *República*: *Ta deina kai ta phobera*. La categoría del *deinon* aparece en Aristóteles para señalar las situaciones trágicas: parricidios, fratricidios, matricidios. Los seres que se aman, los dos hermanos que deben ser antagonistas, enemigos a las puertas de Tebas: Aristóteles califica la noticia de tales acontecimientos como *deina* (terrible) e incluso como *oictra* (lamentable).[36] El tipo del *deinon* queda representado por Edipo, o por Anasis cuando ve cómo conducen a su hijo a la muerte. El *deinon* viene a ser, pues, el grado extremo de este famoso *phobos*. Todos estos argumentos hablan en contra de la teoría de Lessing.

La *catharsis*, o sea la purgación de las pasiones, ha recibido una interpretación moral en el siglo XVII y después. Apenas en el siglo XIX (con excepción quizá del Renacimiento, con Minturno en Italia y Shakespeare en Inglaterra) se define con precisión su significado médico, principalmente con H. Weil y Bernays en Alemania:[37] la expulsión de las materias perjudiciales del cuerpo es el verdadero problema de Hamlet. Aristóteles, como Platón, extendió este término de catarsis a la danza y la música que, al enfrentarse a un grupo de personas arrebatadas por el entusiasmo, llegan a producir una calma, un apaciguamiento, y después un alivio que provoca la curación y purificación. No se trata de un

[36] *Poética*, I-14-1453 *b* 6-20.
[37] Svoboda, *Esthétique d'Aristote*, pp. 94*s*.

"escape de la inclinación a la pasión", como quiere Bernays, ni de una supresión radical de la pasión, como afirman Reinkens v Dörning, sino de un deshacerse de lo nocivo en las pasiones, según nos muestra Siekeck. Aristóteles emplea con cierta frecuencia el concepto *"catharos"*, pureza.[38] Es la pureza de la vista por oposición al tacto, o la del oído por oposición al gusto. Mas estos ejemplos son puramente negativos tomados en el sentido de exclusión de todo elemento extraño. Aristóteles adoptó este concepto de Platón, pero le da un sentido nuevo al utilizarlo con su significado psicológico y médico. Para Platón, esto no sería "purgar", sino desenvolver las pasiones con su empleo; por este motivo condena Platón la tragedia, ya que debilita el alma, lo cual psicológicamente es quizá más perspicaz que la concepción aristotélica. Aristóteles quiso decir que estas pasiones no son purificadas por nosotros, sino eliminadas. A medida que se despliegan, se eliminan.

Contrariamente a Platón, quien ve en la tragedia, al igual que en la música, un ejercicio peligroso de las pasiones, acabando por expulsar a los artistas de su República, Aristóteles ve en las artes, y muy especialmente en la tragedia, un medicamento catártico, un remedio contra la demasía y el exceso, y vuelve continuamente sobre ellas como a una de las concepciones más prudentes de su filosofía. A su manera, las artes son elementos moderadores; son obreros del justo medio. Las pasiones son emociones violentas, pero reducidas ya bajo la condición de una catarsis.

[38] Aristóteles, *Etica*, X-7-1177 *b* 25; *Fisionómica*, III, 807 *b* 17; *De sensu*, III-440-5.

IV. LA ESTÉTICA DE LOS EPICÚREOS Y DE LOS ESTOICOS

A) Intuiciones epicúreas

Una cosa es la que le interesa a Epicuro (341-270 a. c.): la moral. Para él, el bien es placer y el mal es dolor. El signo, el criterio, es aquello que aparece como evidencia de tal a la sensación, que él entiende en el sentido de percepción, es decir, como un estado intelectual a la par que afectivo. Pero el placer y el dolor, por sí mismos, constituyen otro criterio de la sensación: surge con ellos el *pathos;* y el carácter del *pathos* o de la sensación es algo evidente: algo que no se discute.

Epicuro nos ofrece una explicación material de la diferencia entre las sensaciones agradables y las desagradables: las primeras se deben a la sugestión de partículas dulces y acariciadoras, las segundas a la sugestión de partículas rudas. Su célebre caída de los átomos, el *clinamen,* es una definición por los elementos. El mundo está constituido por átomos que el azar reúne, asocia o separa. Las propiedades de los átomos —tamaño, forma y peso— no bastan para explicar sus combinaciones; para esto es necesario que sean desviados, ya que en principio caen con la misma velocidad y paralelamente. Y con su teoría de los átomos, Epicuro trata de explicar el movimiento.

El placer, entre los epicúreos, consiste en una apacible tranquilidad del espíritu más que en una acción o una diversión. Este ideal de la calma lleva a los epicúreos a cierta indiferencia con respecto a la mayoría de los aspectos enérgicos de la experiencia estética. Diógenes Laercio escribe en el siglo III de nuestra era: "Únicamente el sabio es capaz de hablar correctamente sobre música y poesía sin escribir él mismo poemas."[1]

La doctrina de los epicúreos se opone a la creencia estoica en la providencia y en un cierto nexo entre hombre y naturaleza. Igualmente en oposición a los estoicos, los epicúreos no creen en el valor objetivo del arte como expresión de una satisfacción razonable. "La música —dice Filodemo de Gadara (siglo I a. C., contemporáneo de Cicerón)— es irracional, no puede afectar el alma ni las emociones, y no es un arte más expresivo que el de la cocina."[2]

Los epicúreos se ocupaban de la poesía. Filodemo de Gadara escribió un libro de poemas. Los fragmentos que de él se conser-

[1] Diógenes Laercio, *Vidas, doctrinas y sentencias de los filósofos ilustres.*

[2] Filodemo, "Epigramas" en la *Anthologie grecque.*

van muestran la agudeza de las discusiones que en aquellos días se libraban acerca del estilo.

Lucrecio (90-53 a. c.) nos ha legado el más importante escrito literario de los epicúreos, *Sobre la naturaleza de las cosas;* ofrece una hipótesis realista acerca del origen de la música vocal e instrumental: los hombres aprenden a cantar imitando el gorjeo de los pájaros, y aprenden a hacer música con instrumento (flauta) imitando el silbido del viento a través de los carrizos huecos. *De rerum natura* es un poema dividido en seis libros. Lucrecio intenta aquí presentar una obra didáctica e inculcar a todo el mundo la verdad. Para él, la felicidad consiste en la búsqueda y posesión de la verdad; ni la naturaleza ni los honores pueden proporcionarnos felicidad, sólo el estudio nos la puede ofrecer. De aquí que la obra de Lucrecio vaya dirigida más a la razón que a la sensibilidad. Y si bien su intención no es conmovernos, Lucrecio es un gran poeta, en muchos aspectos misterioso, y su creadora imaginación aparece a lo largo de todo el poema, representando espectáculos de la naturaleza que responden a una visión que va más allá de lo natural y real, hasta llegar a lo divino. En varias ocasiones se ha inspirado Virgilio en Lucrecio. Asimismo Botticelli al pintar su *Primavera* y Poussin al componer su *Triunfo de Flora.* En efecto, Lucrecio hace hincapié en las formas y actitudes, en los movimientos y juego de luces, y sabe usar justamente el adjetivo que conviene. Su poder cognoscitivo y formal lo convirtió en gran poeta. "Un arte de la naturaleza; no hay definición que mejor convenga a Lucrecio y a su genio."[3]

¿Cuáles son los rasgos generales que caracterizan la doctrina estética de los epicúreos?

Antes que nada, un ascetismo sensualista. Según los epicúreos, el sensualismo es el placer sentido (y unido a la imaginación y a los placeres imaginarios que la rodean), como consecuencia de estímulos e impresiones fenoménicas. Para un epicúreo, la vida más feliz es la vida mediocre. Si el sufrimiento se encarniza con él, se place en engañarse a sí mismo. Séneca observa en las enseñanzas de Epicuro cierto carácter de exigüidad y flaqueza; la regla que él asigna a la virtud la aplica Epicuro al placer: "Diría yo —escribe Séneca— que los preceptos de Epicuro son sobrios, que son sanos; pero es obvio que son tristes."[4]

No podemos menos que decir que la *symmetria* es una suputación. Admitir este postulado es tanto como admitir que estamos en situación de determinar de manera científica aquello que puede servir a nuestra felicidad. Es la idea del cálculo, pues, la

[3] Lucrecio, *De rerum natura,* ed. G. Budé. Introducción, p. XXII.
[4] Séneca, *De vita beata,* cap. 13, § 1.

que mejor caracteriza esta doctrina: es un sensualismo cuasi-científico.

Pero en este sensualismo se introduce también un elemento racional: el epicúreo confía en el pensamiento para que éste domine la carne y triunfe sobre ella. Sin embargo, esto no implica inconsecuencia alguna, gracias al lugar considerable que ocupan en esta doctrina la anticipación y la prenoción: es una mentalidad prelógica.[5]

La influencia de Platón en la filosofía epicúrea es indudable: el diálogo apócrifo *Axiochus* (siglo III a. c.) es una mezcla de las doctrinas epicúrea y platónica. Descubrimos en la doctrina epicúrea cierto idealismo, y no ha sido difícil poner este mundo imaginario en relación con el mundo ideal de Platón.[6] Pero existe una diferencia considerable entre el sentido de las Ideas y el juego imaginativo de los epicúreos. El utilitarismo de éstos es, en efecto, en cierto sentido, un idealismo. También es posible reconocer un idealismo en el profundo optimismo que caracteriza al epicúreo, quien se entrega en plena confianza a la bienaventurada naturaleza. Es, pues, tanto optimismo como valentía y resignación.

Por la unión de todos estos elementos, la moral epicúrea posee una gran flexibilidad de adaptación y una gran variedad de aspectos. Sitúa el bien soberano en la felicidad y propone que esta felicidad sea nuestra obra individual. Tal felicidad se obtiene sin dificultad, y esta moral hecha para todos los hombres tuvo un notable éxito entre el pueblo lego.

Gracias a esta diversidad de aspectos, la moral epicúrea parece incoherente, siendo difícil extraer de ella la idea fundamental, ya que no hemos conservado más que fragmentos insignificantes, una especie de catecismo redactado para los ignorantes.

La moral de Epicuro es, a su vez, atomística: su propósito consiste en alcanzar una felicidad indivisible. A esto se debe que restrinja el placer y exija del sabio que limite la extensión de sus actividades tanto como el dominio de su pasividad. Actuar demasiado equivale a padecer. El placer auténtico, pues, no es un placer en movimiento, ni el placer que se instala en la duración. La generación del placer no es más que la eliminación progresiva y continua del dolor. La idea de Epicuro es que el tiempo, en tanto que duración, no viene para nada al caso. Si el sufrimiento es demasiado grave, rompe la duración, puesto que lleva a la muerte. La duración de la vida no influye en lo más mínimo en la cantidad de placer experimentado; en un placer único y verdadero, es posible iluminar una vida entera. Vista

[5] Cf. Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive,* Alcan, 1922.

[6] Cf. Victor Brochard, "La morale d'Épicure", *Études de philosophie ancienne et moderne,* 1912.

de esta manera, es una filosofía de lo finito y de lo discontinuo, de la contingencia y del puntualismo, en suma, una filosofía del instante: esto es lo que significa la introducción del *clinamen* en la doctrina.

Las escuelas estoica y epicúrea son, así, completamente opuestas. Los estoicos consideran que es necesario meditar sobre las penas, esperarlas y cuidar de que no aparezcan de improviso. Para los epicúreos, la imagen de una pena es ya una pena: todo Epicuro se halla en la teoría del franco placer.

B) LAS NOCIONES DEL BIEN Y DE LA VIRTUD ENTRE LOS ESTOICOS

Veamos ahora en qué consiste el bien para los estoicos: ¿es el bien absoluto, el bien en sí, es decir, un bien por referencia al cual todo se suspende, el bien perfecto y último? Si escapamos de la pasión mediante una gozosa adhesión a la razón universal, el bien último no puede ser otra cosa que la razón misma, y la razón sería idéntica a la naturaleza o a la inversa.

Esta idea se expresa en otra forma entre los estoicos. Para Zenón, "el bien último es la vida", *homologoumenos*, o sea vivir en armonía. Cleantes (*ca.* 331-232 a. c.) quiso precisar esta idea: *homologoumenos te physei*, en armonía con la naturaleza. El bien es, entonces, la vida del ser razonable que no se desmiente. Y sabemos que la naturaleza es razón gracias a la ciencia que, precisamente, es reflejo suyo. Un enunciado verdadero refleja pura y simplemente el orden real de las cosas según la naturaleza.[7] Para los latinos, el bien es la vida que está de acuerdo con nosotros mismos y con la naturaleza: *Viveres congruenter naturae conventerque.*[8]

Existen tres *eupatheiai* del sabio, tres *constantiae sapientiae*. En primer término, la *constantia naturae* en que la naturaleza está precisamente de acuerdo consigo misma. En seguida se pasa a la monadología, la *sympnoia panton*, la *conspiratio*, la *sympatheia*. Es una simpatía del mundo consigo mismo o una conspiración, una concordancia de la tensión de todas las partes del universo. Y finalmente, la *syntonia*, que es una armonía entre el sujeto universal y la que existe en el objeto del que este mismo sujeto forma parte.

Le resulta difícil al estoico hacer la distinción clásica entre el bien y la virtud. El bien, el fin último de toda aspiración, es el acuerdo, *homologoumenos*.[9] Para los romanos, es *finis*, el término último, *ultimum, extremum, summum;* es el bien soberano: *ton esjhaton ton orekton;* es "lo último de todo lo deseable". No

[7] Cf. Crisipo (281-205 a. c.).
[8] Cf. Cicerón (107-44 a. c.), *De finibus*, III-7-2 *b*.
[9] Séneca, *Arnim*, III, 3, línea 23.

obstante, los estoicos disponen de algunas definiciones de la virtud: *diathesis homologoumene*: una disposición "acordada", en que el sujeto es una imagen del modelo, una miniatura de este modelo: *Affectio animi constans conveniensque laudabilens eos in quibus est.*[10] *Aequalitas... per omnia consonans sibi.*[11]

La virtud, templadora del sujeto agente, no es entonces sino un aspecto parcial y momentáneo de esta situación del mundo que, en cuanto perfección, constituye el fin último. Es el fin encarado bajo el aspecto de una disposición del sujeto, una *diathesis*. Lo bello, *to kalón*, sirve para distinguir tanto la virtud como el fin último. *Honestum* es lo que es bello a la perfección, moralmente, y *honestas* la virtud del sujeto. *Decorum* es el fin, *decus* o *dignitas* el estado del sujeto, más precisamente la virtud. Pero la intención de los estoicos ha sido, por el contrario, establecer una confusión entre ambas cosas.[12] Se ha discutido acerca de la palabra *sorites* que, etimológicamente, proviene de *soros*, cúmulo. La Escuela de Megara, y posteriormente los neo-académicos, al encontrar aquí un argumento en contra de los estoicos, se sirvieron del *sorites* para mostrar cómo se pasa gradualmente de la noción de lo verdadero a la de lo falso. Partiendo de *n* granos de trigo, se llega a hacer un montón de trigo. ¿En qué momento se pasa al montón propiamente dicho? Es así como las cosas diferentes pasan una a la otra sin tener ningún rasgo diferencial. Pero los estoicos adoptan la fórmula con la idea de que hay dos cosas distintas que no forman sino una sola. Su empleo de la noción de *sorites* trae consigo muy claramente el concepto de *kalón*, así como la prueba de que no existe diferencia alguna entre la virtud y el bien. Lo bueno es aquello que se elige; lo que se elige es aquello que se ama; lo que se ama es aquello que se estima; lo que se estima es aquello que es bello; por lo tanto, lo bueno es lo bello.[13] Mediante tres silogismos en los que las conclusiones y las premisas mayores intermedias están suprimidas, los estoicos demuestran que el bien es un *sorites*. Juntan el primer sujeto (lo bueno) y el último atributo (lo bello), la *homologia* y lo *honestum*, y llegan a la identidad del fin con la disposición razonable que nos hace desear tal fin. Es, pues, muy clara su intención de confundir ambos conceptos.

Los estoicos reconocen todavía las cuatro virtudes cardinales e insisten en su solidaridad: su interdependencia es tal que aquel que posee una las posee todas, y aquel a quien le falta una, carecerá de todas. A estas cuatro virtudes clásicas —prudencia, valor, justicia y templanza— añaden otras dos: la dialéctica, o

[10] Cicerón.
[11] Séneca, *Arnim*, III, 197-200 *a*.
[12] Cf. el *Sorites* de Crisipo.
[13] Cf. Séneca, *Arnim*, III-2-9.

sea la ciencia de los enunciados que representa a la naturaleza, el pensamiento que está de acuerdo con la materia, y la física, que es conocimiento de la naturaleza. La virtud es autosuficiente: es *autarches*. Basta para hacernos felices. Teniéndola a ella, nada nos falta; pues no se podrá pretender que el todo se merme a sí mismo. Es la realización del macrocosmos por el microcosmos.

C) Debate de la virtud y de la felicidad entre los estoicos

La noción del bien, que abarca la noción de valor *secundum naturam*, es en sí una noción estética. No se revela de un solo golpe, ni es dada por la naturaleza misma: ésta proporciona la simiente de la ciencia para la ciencia misma. Es necesario confrontarla con las cosas hechas, por medio de la *analogía* o la *physis*, es decir, por la observación de una naturaleza. La *analogía* es en la lógica estoica uno de los medios para formar las nociones. La base de la analogía son aquí las *res agendae*, las cosas por hacerse. Pero se encuentran con una aporía: la inteligencia, que observa el acuerdo de las cosas, no presenta en modo alguno este acuerdo en el afán buscado por las inclinaciones; habría un principio de desorden y de discordancia, pero no una noción de un fin único. Es un error de la razón el buscar en vano cómo unificar y sistematizar. Lo que hay son bienes, no un bien. Si el único bien profundo está en el modo de ser de la voluntad, como en el arte del histrión y del danzante, el acuerdo interno de la voluntad reducida a sí misma es la meta perseguida. Se sigue de esta manera a la propia naturaleza y se pasa a la naturaleza universal. Este paso de los bienes exteriores al bien se siente por una diferencia cualitativa: la miel, por ejemplo, se reconoce por su propio sabor, no porque es la cosa más dulce.

Mas he aquí cómo actúa la inversión estoica: en un principio, para los estoicos la *ormé* era un medio y la conservación de la vida era un fin. Después, la disposición voluntaria se convirtió en fin y la conservación de la vida se transformó en *hyle*, es decir, en una materia indiferente. A esto se le suele llamar *adiaphora* o inversión del valor. Esta teoría estoica tuvo un éxito resonante y produjo una importante reacción entre los críticos de los estoicos. Para Plutarco (45 o 50-125 d. c.), quien siempre había tenido la idea de la perfecta independencia del sabio respecto de las formas determinadas de la acción, el sabio es digno de alabanza en todos sus movimientos. Sólo una cosa tiene importancia: la disposición interior del alma que se sobrepone al acto como una cosa de naturaleza diferente.

De esta inversión estoica resulta un dualismo radical de la virtud y de las inclinaciones naturales. Plutarco no comprende esta inversión de fin y medios: "Hacen del remedio el fin de la

salud." Posidonio ya había objetado a Crisipo que la naturaleza nos manda buscar la salud, la riqueza, etc., en una palabra, los *prota kata physin*. Para los estoicos, que son racionalistas, esta especie de revelación de la naturaleza universal del mundo no puede efectuarse fuera de la razón. Pero no son racionalistas en la medida en que piensan que la razón recibe su explicación por el *cosmos;* tienen, pues, fe en la razón universal que dirige el mundo: es un racionalismo mítico. La ley universal es la razón recta. Nos encontramos en presencia de dos interpretaciones del estoicismo: una teoría de la abstracción que aísla al sabio en sí mismo, y una teoría de la totalidad. El verdadero estoicismo es una síntesis en la que el *cosmos* es inseparable del *telos*. Y, sin embargo, se presenta la misma aporía como la del bien. Las virtudes son múltiples, y hay una virtud; según dijimos ya, quien verdaderamente posee una las posee todas. "La virtud es un arte de la vida entera —escribe Filón—. Abarca en ella toda la actividad." La vida está hecha de una sola pieza, o como dice Séneca: *Per omnia consonans sibi*. El designio de la vida entera es como el del atleta que se consagra a obtener la corona olímpica. La virtud es, entonces, formalista. Por otra parte, Sexto Empírico se pregunta si hay un arte de la vida entera. Todo arte posee una obra propia y determinada. No se podría encontrar la acción propia de la prudencia; se topa uno con una diversidad de acciones que nada pueden prescribirle al carácter teórico y contemplativo de la virtud. Sólo se trata de introducir el *logos*, el orden; es Zeus quien lo produce; el orden dentro de nosotros es mera adhesión a ese orden. La virtud, contrariamente a lo que piensan Platón y Aristóteles, es suficiente para la felicidad: "Únicamente la honestidad es un bien." Al ser el bien objeto de la voluntad, la virtud se confunde con el acto virtuoso. Esto puede emparentarse con la física, en la que los estoicos no descubren diferencia alguna entre el acto y la potencia. Las virtudes humanas no son sino las virtudes de los dioses, y hay una identidad del *logos* universal con el *logos* dentro de nosotros.

En cambio, Crisipo percibe la pluralidad de virtudes con su matiz y diferencia cualitativa. Para los estoicos, las pasiones son errores subjetivos. Proceden de nuestra opinión acerca del bien, del placer, del deseo. El mal inevitable y esperado se hace más leve. Conviene, así, meditar sobre las penas y esperarlas, a la inversa de lo que sucede con Epicuro, para quien la imagen de los males es ya un mal, y de lo que ocurre con Carnéades, para quien esta meditación es un ejercicio inútil. Los estoicos son precursores de Spinoza, para el que la idea adecuada de una afección deja de ser pena.[14] Pero no se desembaraza uno de las pasiones como si fueran opiniones. Si existe un método para su-

[14] Cf. *Ética*, 4.

primir las opiniones y deshacerse de las pasiones, ¿por qué nuestro asentimiento ha de ser por completo irrazonable? La desgracia no se puede aceptar como un error, piensan Posidonio y más tarde Galeno, para quien "la pasión es un movimiento del alma irrazonable", un *álogon*, un fenómeno irracional. Es la exageración en las tendencias o en la voluntad, así como la carrera es una exageración del movimiento con respecto a la marcha. La inclinación se produce en contra de la naturaleza, o sea que no concuerda con la definición de la pasión-opinión. Incluso en lo íntimo de la doctrina, el *pathos* se parece a la *crisis* y, para Zenón, es aquello que es seguido por el juicio; es una *eparsis*, una elevación del alma hacia esa cosa que es buena. Los juicios son acompañados de sístoles y diástoles. La pena, por ejemplo, es una pasión que se atenúa con el tiempo; el juicio entonces es idéntico. Esta diferencia de mayor o menor intensidad tampoco puede explicarse por la opinión. Hay, obviamente, otra cosa aparte de la inteligencia, y Crisipo lucha contra la evidencia para mostrar que las pasiones están en nuestro poder. Existe, pues, por otra parte, una aporía de la pasión; el *logos* incluye dos cosas: un pensamiento y una tensión, y Crisipo jamás logró crear un acuerdo entre el punto de vista intelectualista y el punto de vista de la actividad.

La perfecta identidad de inteligencia y actividad es, a fin de cuentas, una necesidad para los estoicos. *Eutomía* o *atomía* es lo que cualifica las pasiones como *orthos, logos* y *álogon*.

Pero en este momento aparece la aporía verdadera: el bien, que descubre al *logos* como tendiente al *logos* universal, no es idéntico a la felicidad, que sigue sometida al *tonos* de las *ormai* y a su diversidad empírica. El bien se salva de las tendencias, pero es puro y por consiguiente carece de materia. La felicidad calma las *ormai*, pero es empírica y por lo tanto *álogon*.

D) La moral estética y el arte entre los estoicos

Los principios fundamentales de la física estoica fueron tomados de Heráclito (*ca.* 576-480 a. c.), para quien el mundo era un fuego que se encendía y apagaba siguiendo un determinado ritmo. Los estoicos insisten en esta idea; el mundo es un fuego divino y artístico que se desenvuelve a la manera de una semilla; todo está ya contenido en su unidad primitiva. Y después, a medida que se expande, aparece la diversidad de los seres mortales. Fuera del fuego divino no hay más que el vacío; el fuego es inmanente a la materia, él mismo es materia: es una materia activa o energía material. Nada puede existir sin ella, puesto que ser es igual a actuar, y la materia y la energía se confunden. La energía lo penetra todo; en su esencia es siempre la misma, pero en

cada caso toma un nombre diferente. En el ser inorgánico no es sino mera costumbre, es decir, aquello que contiene las partes; en el ser vegetal es la naturaleza, o sea el principio de la vida y del crecimiento: la *physis*. Y en el ser animal, la energía se convierte en alma. En el hombre, es capaz de comprender y de querer; se la denomina principio rector, y en tanto que este principio tiene relación con el cuerpo, recibe el nombre de constitución. Desde el momento en que el hombre hace su aparición en el mundo, conoce o al menos siente, gracias a la conciencia, su constitución. Es atraído a realizar ciertos actos y desviado de cometer algunos otros, según los juzgue favorables o no; cada ser tiene que confiar así en su propio cuidado y es guiado a efectuar los actos que convengan a su naturaleza. Los primeros de estos actos son los convenientes; pero en vista de que el hombre dotado de razón no se detiene aquí, siente la necesidad de realizar actos perfectos, acciones rectas. El hombre descubre entre todos los actos convenientes un orden y un acuerdo maravilloso y llega a amar este orden más que los actos convenientes mismos; a partir de entonces, el objetivo a alcanzar no es ya cumplir las acciones convenientes, sino cumplirlas de tal manera que se logre un orden. Y este orden no es nada menos que la belleza. Así pues, la moral estoica es estética. Y lo será con toda franqueza, ya que si bien la concepción estética de la moralidad había estado demasiado conforme con el genio griego como para que éste tuviera que esperar a los estoicos para manifestarse aquí y allá, no es menos cierto que los estoicos fueron los primeros en independizar esta concepción. Claro está que Aristóteles había definido con cierta ligereza *to kalón* y *to agathón*, pero lo bello llega con él tan rápidamente a lo verdadero que la tendencia estética no tuvo tiempo de mostrarse antes de ser reemplazada por la tendencia lógica. Los estoicos atribuyen a la belleza moral un sentido preciso y la comparan frecuentemente con la belleza física, ya desde Crisipo y aún en Epicteto (siglo I d. c.): por ejemplo, el joven que entra por primera vez a la escuela hará concebir a su maestro más esperanzas si se presenta con los cabellos bien peinados, puesto que bastará con demostrarle que se equivoca al buscar la belleza del cuerpo, siendo la del espíritu la que debe perseguir.

En su libro *Lo Bello*, Crisipo había sostenido que en esencia, el bien equivale a lo bello. Para Séneca (4 a. c. – 60 d. c.), "el bien deriva de lo honesto, pero lo honesto es por sí mismo".[15] Pero encontramos en el estoicismo otras formulaciones aparte de éstas: encontramos, deducidas y aceptadas, las consecuencias de la

[15] Se sostiene que la palabra "honesto" en latín es el término que traduce la palabra "bello" en griego; y que "vergonzoso" en latín equivale a "feo" en griego.

concepción estética de la moralidad. Si la moralidad consiste no en alcanzar un fin natural, sino en hacer aquello que es necesario para alcanzarlo, la importancia del fin exterior se reduce a la nada y, de hecho, las cosas convenientes no tienen valor moral por sí mismas; lo único que hacen es proveernos de la oportunidad de ejercitar nuestra moralidad para buscarlas. Si tienen algún valor es porque forman una serie armoniosa y ordenada. El fin moral no es el acto mismo, sino la belleza en su cumplimiento. "Nuestro fin —escribe Plutarco— no es obtener el bien natural, sino por el contrario, la persecución de este bien es el fin de la obtención." Son los medios mismos los que representan el fin moral. Mientras Aristóteles convertía a la virtud en un medio para obtener el fin natural, los estoicos no se atienen más que a los medios. El fin está en la propia virtud, idéntica a la habilidad. Los objetivos naturales están dados de antemano, y luego surge la razón y los trabaja del mismo modo como un artista trabaja su material; también la vida moral está asimilada a un arte, no a las artes en que la obra es externa al arte mismo, sino a las artes cuyo resultado forma una unidad con el arte mismo, como son por ejemplo el arte del actor, el del histrión o los movimientos del danzante. Aristóteles ya había distinguido la acción práctica, en que la obra producida es externa al arte, de la acción poética, en la que no está separada. Mas en el sistema de Aristóteles, predominaba la idea del fin natural y su punto de vista es esencialmente el de la trascendencia. Todo en el mundo aspira al acto puro, pero el acto puro no forma parte del mundo, y en consecuencia el fin de la naturaleza es exterior a ésta. Los estoicos se plantan en un punto de vista inmanente; la naturaleza tiene su fin en sí misma; al igual que el hombre, Dios no está separado del mundo. Los principios de su sistema los obligan a considerar como fin los medios. De aquí la comparación que hace Cicerón: "Si se le propone a alguien que arroje a la meta una jabalina o una flecha, aquello que hemos llamado el bien supremo consistirá para él en hacer todo lo que pueda por dar en el blanco." El primero de estos actos constituye el bien supremo y último; en el segundo acto, el alcanzar la meta no es más que un medio que uno se propone. También Epicteto nos ofrece un símil: "La vida se parece a un juego de pelota: aquí y allá hay malos jugadores; la diferencia entre ellos no se debe a que la pelota sea mala o buena, sino a la manera en que la lanzan o la reciben." Sócrates sabía jugar a la pelota; sabía bromear frente al jurado y dijo: "¿Cómo puedes decir que yo no creo en Dios? ¿Crees que se puede creer en los mulos y no creer en los asnos?" Jugaba aquí como con una pelota. Esta pelota era su vida y sabía arrojarla según las reglas. Nosotros, por nuestra parte, dice Epicteto, debemos poner —siguiendo su ejemplo— en nuestro juego la atención de un

jugador consumado, pero mantenernos indiferentes como lo seríamos respecto de una pelota. Siempre hemos de ejercitar nuestro talento para alcanzar objetos exteriores, pero sin atribuirles a estos objetos valor alguno. La consecuencia directa que sacan Epicteto y Cicerón los hace considerar que los actos, al igual que los fines naturales, carecen de toda importancia por sí mismos. La doctrina no atribuye un valor moral más que a la virtud que se identifica con la habilidad, y la habilidad no deriva su valor sino de la belleza. El buen flechador no es el que da en el blanco, ya que se puede pegarle por casualidad o fallar también por casualidad; el buen flechador es aquel que hace todo lo que está de su parte para alcanzar el blanco.

La virtud consiste, pues, en la habilidad. Un artesano y un artista hábiles conocen todos los medios para llevar a cabo su obra. De esta manera, la habilidad y la perfección de la habilidad no son sino una y la misma cosa. La habilidad es una actividad perfecta, y lo mismo puede decirse de la virtud: la acción recta contendrá todo lo que constituya una acción hábil; así, si una acción falla en algún aspecto, no hay habilidad ni hay virtud. La virtud carece de gradación. No hay virtudes diversas; cuando se posee una virtud, se poseen todas. La virtud viene a ser el arte de la vida; si nos equivocamos algunas veces es porque no poseemos el arte de la vida ni somos virtuosos. Es así como la concepción del sabio se adapta a todas las circunstancias de la vida; él será el único orador, el único poeta, el único artista, el único general; todo el resto de los seres humanos son meros insensatos. Cierto que los insensatos pueden acercarse a la virtud, pero no la alcanzan jamás sino como mero síntoma.

Tal parece, en suma, que toda la doctrina se agrupa alrededor del bien como equivalente de lo bello. Pero las apariencias engañan; no hemos visto que la moral estoica pretenda ser un método para llegar a la felicidad. El reproche dirigido a los estoicos consiste en ver en ellos dos bienes soberanos, mientras que Cicerón pretendía que para ellos no había más que un solo bien supremo, siendo el fin natural para los estoicos no un bien, sino la ocasión del bien. A pesar de todo, esta doctrina estoica es contradictoria en sí misma: el acto exterior poco importa, y sin embargo es necesario dirigirse a la naturaleza para saber si nuestros actos son válidos; separamos la acción conveniente de la acción recta, y después convertimos la acción conveniente en el fundamento de la acción recta. Si los actos carecen de valor, ¿por qué preguntarle a la naturaleza cuáles actos debemos llevar a cabo? ¿Acaso no nos permitirá un fin cualquiera desarrollar nuestra habilidad?

En esta discusión en que vemos cómo el formalismo estético entabla una lucha con la moral material, los estoicos no pueden

menos que quedar vencidos, ya que se ven incapacitados de encerrar la felicidad en la mera virtud; la felicidad es la conformidad con las exigencias de la naturaleza —dicen ellos—; a fin de cuentas, están obligados a ofrecernos como ideal el logro; y en este caso, la habilidad no puede tener su valor a menos que sea capaz de conducirnos al éxito.

Los estoicos desnaturalizan el concepto de lo bello. Para Sócrates, la belleza es la adecuación de una cosa a su finalidad. Al atenuar la consideración de los fines, los estoicos se han elevado a una concepción de lo bello más correcta, pero al referirse a los fines, vuelven a la concepción socrática. Para Epicteto, por ejemplo, el perro ha nacido para un determinado fin, el caballo para otro fin, etc. "Cada ser es bello —dice— cuando posee las perfecciones propias de su naturaleza." Séneca va más lejos. Llega a definir el bien excluyendo de su noción lo bello: "Una buena nave —afirma— no es la que se adorna con brillantes colores o tallas, sino la que está bien ensamblada y es capaz de desarrollar velocidad." Una buena espada no es la que está adornada con oro, sino la que corta y traspasa. No nos preguntamos si una regla es bella, sino si es justa. Aristóteles no había dicho sino las mismas cosas que Séneca, si bien la última y fundamental aporía de la moral estoica pasó de la concepción estética del bien a la concepción metafísica. Para los estoicos, el bien será, al igual que para Sócrates y Aristóteles, el desarrollo de la esencia, y esta esencia misma será concebida como exclusivamente intelectual. El alma cede a la evidencia tal como el platillo de una balanza cede al peso; por consiguiente, la evidencia se impone al alma. La falsa evidencia se impone tan necesariamente como la verdadera. "El alma es privada de la verdad siempre a pesar de ella." Si se adhiere al error, la causa está en que la verdad se presenta con ambigüedad. De tal forma, tenemos dentro de nosotros el determinismo socrático y fuera de nosotros la fatalidad. En el *Himno de Cleantes*, Zeus es quien gobierna todo por la ley, es decir, a favor de lo óptimo, necesariamente: "Insensatos aquellos que piensan que el bien haya podido existir sin el mal."[16] Y Cleantes se dirige a Zeus: "Tú sabes hallar el orden en aquello que se sale del orden, tú sabes convertir en bello aquello que no lo es; libera a los hombres de su lamentable ignorancia, haz que poseamos la inteligencia gracias a los órdenes sobre los que gobiernas con toda justicia."[17]

Para los estoicos tanto como para Aristóteles, comprender es el soberano bien. Deducen de aquí una teoría de la libertad: la libertad consiste en someterse al orden del mundo después de haberlo comprendido. "Conducidme —tú, Zeus, y tú, destino— adon-

[16] Cf. Crisipo.
[17] *Himno de Cleantes.*

de queráis. Os seguiré sin dilación, ya que si me opusiera, me haría malvado y de todas maneras sería arrastrado."[18] O también: *Fata volentem ducunt, nolentem trahunt.*[19]

Los estoicos, pues, no han hecho más que entrever la moral estética, no han sabido sostenerse en ella. Para ser consecuentes, debieron de haberse elevado a la concepción clara y neta de la belleza y renunciar, en favor de la vida moral, a la busca de la felicidad. Si hubieran convertido la belleza en una finalidad sin fin a la manera kantiana, se habrían mantenido en la parte original de su doctrina y no la habrían mezclado con las teorías aristotélicas. De haber sucedido así, el bien moral habría sido enteramente extraño al bien natural, y esto habría significado un enorme progreso, ya que en lugar de completar y profundizar el utilitarismo, los estoicos habrían roto con él.

Pero, por correcta y pura que sea la formulación de la moral estética de los estoicos, se presentan dos dificultades a las que no escapa: por un lado, no le deja lugar al deber, y no puede admitir que éste la atraiga. Y por el otro, la habilidad, sea como don de la naturaleza o como fruto de la educación, es siempre un privilegio. De esta manera, la moral estaría reservada a una aristocracia y a una *élite.*

[18] *Ibid.*
[19] Séneca.

V. LA ESTÉTICA DE PLOTINO

La estética de Plotino (205-270) está inspirada por la de Platón, no obstante que el espíritu místico de Plotino se opone al espíritu dialéctico de Platón. En éste y en Aristóteles, el conocimiento está sometido a la investigación discursiva. Lo que caracteriza a Plotino, en cambio, es que el conocimiento no consiste en una serie de aproximaciones, sino en una visión, en una contemplación visionaria. En toda visión, el conocimiento implica siempre dos elementos: el sujeto cognoscente y lo conocido. En el momento del acto, relaciono aquello que es conocido con aquel que conoce. En la teoría de Plotino no hay diferencia, en ningún momento, entre el cognoscente y lo conocido. Es la visión la que crea los objetos, que no existen sino en y por la visión. Es ésta la primera forma de la filosofía mística.

Porfirio, el secretario de Plotino, nos ha legado una cronología aproximada de las obras de Plotino en su *Vida de Plotino*.[1] Con excepción del tratado *De lo bello* (1-6) y todo lo que lo acompaña, cuanto concierne a la estética data de la estancia de Porfirio con Plotino en Roma, o sea que fue escrito en el periodo de madurez del pensamiento plotiniano.[2] Su tratado sobre el amor, que completa el platonismo de su estética, es una obra de sus últimos años.

A) Raíces históricas de la filosofía estética de Plotino

En su punto de partida, la estética de Plotino se encuentra en presencia de diversas tradiciones:

1) La tradición estoica tal como se nos revela en *De finibus* y sobre todo en las *Tusculanas*. Es la teoría de la simetría, del acuerdo, de la proporción de las partes, unida al encanto de los colores. Es la belleza del alma reducida a esta salud equilibrada, y lo son principalmente las virtudes. Todo, incluido lo intelectual, se hace partícipe de la simetría y del acuerdo tal como estas nociones se manifiestan en las normas del escultor, en la

[1] Émile Bréhier apoya la cronología establecida por Porfirio en contra de los argumentos de Heinemann. Cf. Plotino, trad. Bréhier, en la Colección G. Budé, *Ire Ennéade*, pp. XIX y XX de la introducción.

[2] Estos tratados van del 22 al 45 inclusive: el 30, *De la contemplación* (III-8); el 31, *De la belleza inteligible* (V-8); el 32, *De la inteligencia y del bien* (V-5); el 38, *¿De qué manera llega a la existencia la multiplicidad de las cosas? Del bien* (VI-7); el 39, *De aquello que es voluntario* (VI-8); *Tratado sobre lo bello y los accesorios*: 1, *De lo bello* (I-6); 5 (V-9); 9 (VI-9); 10 y 11 (V-1) y (V-2); el 50: *Del amor.*

belleza sensible de los cuerpos: "...y como una exacta proporción de los miembros, unida a un hermoso colorido, es lo que constituye la belleza del cuerpo, así como lo que constituye la belleza del alma es la justeza de sus juicios, pero una justeza esclarecida que descansa en principios inconmovibles y que camina siempre en pos de la virtud, si no es que es ella misma la esencia de la virtud. La fuerza y el vigor pueden ser rasgos del alma tanto como del cuerpo, y lo son en el mismo sentido".[3]

2) La tradición aristotélica de lo bello es la teoría de la forma. La materia, según Aristóteles, es fea, informe; las leyes formales de la esencia impuestas a la materia indiferenciada: he aquí la belleza, que es una jerarquía de materias y de formas. La forma es belleza para su materia, así como la materia es fealdad para su forma. La fealdad es el accidente sin causa de la materia. La belleza es la razón de la causa formadora. Existe la misma diferencia entre el bloque de bronce y la estatua colada que entre la materia informe y la elaborada, entre lo bruto y lo trabajado. Plotino propone la comparación de sí mismo con la estatua por hacerse, tratando de encontrar su belleza interna mediante la purificación.[4]

3) La tradición socrática según Jenofonte.[5] Las conversaciones de Sócrates con el pintor Parrhasios y el escultor Cleitos acaban por demostrar la belleza del alma y los sentimientos y la representación de la vida más allá de las proporciones: es el rostro muerto de que habla Plotino en contraposición al rostro vivo: "¿Por qué, en efecto, en un rostro la belleza aparece luminosa, mientras que el rostro muerto no conserva más que un vestigio, incluso antes de que sus proporciones desaparezcan debido a la descomposición de la carne?"[6]

4) Es sobre todo la larga tradición platónica de lo bello la que nos ofrece un rico material para lo que aquí nos ocupa. Para comenzar, encontramos aquí una teoría jerárquica de lo bello que procede de la dialéctica ascendente de Diótima, con sus tres planos sucesivos: la forma, y el alma y lo trascendente. En seguida, una teoría platónica del amor proveniente del *Banquete* y del *Fedro*. El Platón del *Banquete* hace residir lo bello en el amor, pero —en último análisis— en el amor de la Idea. Asimismo vemos cómo Plotino introduce en su estética el amor ideal.[7] El amor es un afán dirigido a la belleza, en oposición a la atracción de las cosas, que es la belleza: es el *Eros* y el *Anteros*. En la filosofía general de Plotino, esta teoría del amor desemboca en el progreso de la conversión, en una dirección inversa de la

[3] Cicerón, *Tusculanas*, IV, XIII, pp. 30 *s.* (ed. Nisard).
[4] Plotino, *Enéada*, V, 8.
[5] Jenofonte, *Memorables*, III, 10.
[6] Plotino, *Enéada*, VI, 7.
[7] *Ibid.*

procesión: "Eros —escribe Plotino— es la hipóstasis eternamente dirigida a una belleza distinta; no es más que el intermediario entre aquel que desea y el objeto deseado; es, para el amante, el ojo que le permite ver a su amada."[8] O bien: "Eros es el acto del alma cuando se inclina hacia el bien."[9] O esta otra formulación: "El alma engendra un Eros cuando desea el bien y lo bello."[10] Más adelante se descubre en Plotino una teoría de la medida y de la proporción que procede del *Filebo*,[11] unida a una teoría de la pureza y de la blancura; también encontramos una teoría del esplendor y de la belleza inmaterial, que viene del *Fedro*,[12] con el esplendor luminoso de lo bello; y finalmente nos topamos igualmente con la asombrosa afirmación de la noción sintética de la ***kalokagathía*** y el nexo indisoluble de las ideas del bien y de lo bello.

5) Terminemos con una tradición de mistagogia y teurgia, de identificación con lo divino. Se trata ante todo del misticismo de la revelación en los iniciados, a través de los misterios: es la tradición órfica.

B) Los grandes tratados estéticos de Plotino

Los grandes tratados estéticos de Plotino pueden enumerarse como sigue: el *Tratado de lo bello* (núm. 1, I-6), el *Tratado de la belleza inteligible* (núm. 31, V-8) y el *Tratado de la multiplicidad de las Ideas y del bien* (núm. 38, VI-7).

1. *De lo bello*

Es el primer tratado estético de Plotino y cronológicamente también la primera de todas las *Enéadas*. Es en esta obra donde la posición del problema de lo bello se presenta con la mayor claridad. En esta primera *Enéada* que, en opinión de Porfirio, se ocupa de la moral, "el sexto 'tratado' tiene por tema la ascensión del alma hacia el mundo inteligible".[13]

El tratado principia por establecer la posición de lo bello según las interrogantes socráticas del *Hipias Mayor*. El punto de partida de Plotino es, abiertamente, el mismo que el de Platón: la belleza de la vista y del oído; después la belleza intelectual de las ocupaciones, de las acciones, de las ciencias y de las virtudes: "Lo bello se halla ante todo en la vista; también se encuen-

[8] *Id.*, III, 5, 2.
[9] *Id.*, 4.
[10] *Id.*, 6.
[11] Platón, *Filebo*, 64 *e*.
[12] Platón, *Fedro*, 250 *a-c*.
[13] Plotino, vol. I, Introducción, p. XXXIII.

tra en el oído, en la combinación de las palabras y la música de todo género; pues las melodías y el ritmo son hermosos; elevando las sensaciones a un dominio superior, existen también ocupaciones, acciones, maneras de ser que son bellas; y existe la belleza de las ciencias y de las virtudes."[14] Basándose en esta primera etapa de su investigación, Plotino no tarda en criticar la tradición estoica de lo que es bello por la simetría: "Y pasando a las bellas ocupaciones y a los bellos discursos, hay quienes todavía quieren ver en la simetría la causa de esta belleza. ¿A qué viene hablar de simetría en las ocupaciones bellas, en las leyes, en los conocimientos o en las ciencias?"[15]

Existe una jerarquía de lo bello. Y aquí, Plotino toma como modelo y como tema la ascensión de Diótima en el *Banquete*: la belleza de los cuerpos "es una cualidad que se hace sensible desde la primera impresión; el alma se pronuncia acerca de ella con inteligencia; la reconoce, la acoge y, en cierto modo, se adapta a ella".[16] Pero la belleza en los cuerpos, la belleza sensible, no es más que la información reconocida en la materia, el descubrimiento aristotélico de la forma —es decir, en esta materia—, de una "razón proveniente de los dioses".[17]

La belleza de los cuerpos no es, de hecho, sino el reflejo, a la manera de las sombras de la caverna, de la belleza de los arquetipos y de las Ideas.[18] "La belleza corporal concuerda con una belleza anterior al cuerpo...: tal como el arquitecto, después de haber ajustado la casa real a la idea interior de la casa, afirma que esta casa es bella."[19] Es la Idea de participación y la Idea platónica de las imágenes y las sombras.

Así pues, Plotino encuentra, en su teoría de la ascensión, la tesis del *Fedro* y la belleza de las almas: es la locura amorosa y la "manía", después el entusiasmo de Eros por la belleza, el aguijón de los amantes: "Pues son las emociones las que deben producirse con respecto a lo que es bello: el estupor, el asombro alegre, el deseo, el amor y el terror acompañados del placer. Pero es posible experimentar estas emociones (y de hecho, el alma las experimenta) aun con respecto a las cosas invisibles; toda alma, por así decir, las vive, pero sobre todo el alma enamorada."[20]

Es decir que a este nivel de la belleza de las almas, a la tesis platónica del *Fedro*, viene a unirse una tesis más, la tesis de Empédocles y de los misterios, o sea la de la purificación. La

[14] *Enéada* I, 6, § 1.
[15] *Ibid.*
[16] *Id.*, § 2.
[17] *Ibid.*
[18] Platón, *El Banquete* y el *Fedro.*
[19] Plotino, *Enéada* I, 6, § 3.
[20] *Id.*, § 4.

belleza del alma se encuentra en la virtud. La fealdad es el resultado de una impureza. En este punto, el *Fedón* complementa el *Fedro* en el pensamiento sintético de Plotino: "En el alma, la fealdad equivale a no ser limpia, ni pura, así como en el oro equivale a estar lleno de tierra: si se elimina esa tierra, el oro permanece, y es hermoso cuando se le aísla de las otras materias, cuando se queda solo consigo mismo."[21]

El hacerse pura no es meramente, para el alma, transformarse en "una forma", "una razón", sino, más bien, hacerse semejante a Dios: a Dios, que es todo belleza. Hace falta, entonces, remontar la belleza del alma hasta este punto, logrando así la ascensión de Diótima hacia el bien "al que tienden todas las almas". La conversión de quienes intentan acercarse a él, la contemplación, la *theoria*, —he aquí las actitudes estéticas a la vez que místicas: "Pues si se viera a aquél que proporciona la belleza a todas las cosas —y que la proporciona permaneciendo la belleza en él mismo sin que recibiera nada—, si se persistiera en esta contemplación gozando de él, ¿qué belleza haría falta todavía?"[22]

En este momento nace una nueva visión en presencia de lo bello en sí, de la belleza suprasensible. Para ver "esta inmensa belleza que reside en alguna forma en el interior de los santuarios, el hombre abandona la visión de los ojos y no vuelve la mirada al esplendor de los cuerpos que antes admiraba". La verdadera ascesis de la contemplación estética consiste, pues, en "huir" hacia esta belleza, desdeñando todas las bellezas sensibles para ingresar en la patria auténtica, como Ulises cuando huye de la hechicera Circe y de Calipso. Narciso, símbolo del insensato, que trata de aprehender, como si fuese real, "su hermosa imagen desplegada en las aguas; tras arrojase en la profunda corriente, desaparece. Lo mismo sucede con quien se liga a la belleza de los cuerpos y no la abandona".[23]

Marchando en dirección inversa, la estética de Plotino desprende las cosas. Genial y osado, la vista del filósofo se las pasa sin el arte. Es necesario cambiar, en la actitud estética profunda, "nuestro modo de ver por algún otro modo". Pero en el instante mismo en que se llega a esta intuición de lo real, y por lo real, y por lo tanto de la belleza suprasensible, Plotino descubre una falla en la noción capital del platonismo y de toda la filosofía helénica. Introduce de repente un corte, una diferencia de nivel entre lo bello, comprendido todavía dentro de las formas, y la primera hipóstasis. En el nivel inteligible, lo bello se identifica con el mundo de las Ideas, y el bien, que es incluso más

[21] *Id.*, § 5.
[22] *Id.*, § 7.
[23] *Id.*, § 8.

allá de todas las formas, se identifica con el nivel supremo, el del Uno-Todo y de lo informe: "En una fórmula de conjunto, se dirá que el primer principio es lo bello; pero si se quiere dividir los inteligibles, se tendrá que distinguir lo bello, que es el nexo entre las Ideas, del bien que está más allá de lo bello y que es su fuente y su principio."[24]

De una manera aún misteriosa, pero ya segura desde este primer tratado, en el momento en que llega éste a su término, la noción platónica de la *kalokagathía* se disocia y rompe entre lo decible y lo inefable. Lo bello se ha interpuesto delante del bien. Lo que la dialéctica todavía parece confundir es la intuición de la *theoria* y la racionalidad de la *diánoia*.

El platonismo, en última instancia, altera su rostro en el neoplatismo.

2. *De la belleza inteligible*

El tratado *De la belleza inteligible* es el segundo paso estético de Plotino; fue escrito en plena época de su madurez, en el momento en que Porfirio se hallaba en Roma; es el tratado número 31 en el orden cronológico.

El tratado *De lo bello* culmina en el equilibramiento, en el nivel mismo de los Inteligibles: "Lo bello es el nexo entre las Ideas." Conviene, en este punto, circunscribir el problema al propio interior de la belleza inteligible.

El tratado *De la belleza inteligible* viene a ser un largo comentario al *Fedro,* del mismo modo como el tratado *De lo bello* era la respuesta del *Banquete* al *Hipias*. Esto es lo que Platón había escrito en su *Fedro*: "Ese lugar supra-celeste, todavía ninguno de nuestros poetas lo ha cantado, y ninguno lo cantará jamás con la dignidad debida. He aquí lo que es (pues debe uno atreverse a decir la verdad, sobre todo cuando se habla de la verdad): una esencia sin color, sin forma, impalpable, visible únicamente a la inteligencia con ayuda del alma; en esta esencia, la ciencia verdadera es la que ocupa ese lugar."[25]

Distinguiremos en la estética del tratado 8 (*Enéada* V) dos grandes movimientos y una especie de retorno: un flujo y un reflujo, una repentina inversión de sentido en el proceso estético.

¿Cuál es la naturaleza profunda de esta belleza de los objetos del mundo? La inteligibilidad, la trasparencia del arquetipo, la realización luminosa del tipo. La objetividad de Plotino se dirige, en este primer movimiento, directamente a la estética de Aristóteles: es el reconocimiento de la forma del objeto, de su forma. La belleza no es otra cosa que la perfección de la esencia, el

[24] *Id.*, § 9.
[25] *Fedro,* 247 *c.*

modelo en tanto que modelo. A esto se le puede llamar el esencialismo de Plotino. Lo bello, idéntico a la esencia, es su plenitud; no es predicado que se le añada. La sabiduría del arte contiene al modelo mismo que imita. "Hay en la naturaleza una razón, que es el modelo de la belleza perteneciente a los cuerpos; pero hay en el alma una razón más bella aún, de la que deriva la belleza que se encuentra en la naturaleza. Donde se presenta con mayor claridad es en el alma sabia donde progresa en su belleza; adorna el alma, la ilumina, a ella que proviene a su vez de una luz superior como lo es la belleza primaria."[26]

O vayamos más lejos todavía: "...Allá abajo, la potencia sólo posee el ser, sólo la belleza; pues ¿dónde estaría lo bello si estuviera privado del ser? ¿Dónde estaría el ser privado de la belleza? Perder la belleza es tanto como perder el ser. A esto se debe que el ser sea objeto de eso, porque es idéntico a lo bello, y lo bello es deseable porque es el ser. En vano buscaríamos cuál es la causa del otro, ya que no hay más que una naturaleza única."[27]

Pero he aquí que en este momento Plotino realiza un juego de equilibrio. La teoría del *Fedro* y de la reminiscencia viene a trastornar repentinamente la estética aristotélica de las formas, y de un objetivismo absoluto, el plotinismo se transforma en un subjetivismo radical. Este cielo de las Ideas, este Inteligible, lo volvemos a encontrar en nosotros mismos. Nuestra verdad es interior, está dentro de nosotros. En la contemplación estética basta con que escapemos del mundo. La belleza entera se recobra en nuestro interior y por intuición. Lo único que debe hacerse es recordar. Es una visión lo mismo que una contemplación estética. Todo se compenetra, no hay parte que sea exterior a otra parte, el ojo que ve se identifica con lo que ve, el contemplador de lo divino se identifica con lo divino, se hace divino en cierto modo. Es el alma que se hace bella en la medida misma en que descubre lo bello; o mejor dicho, la belleza de las cosas no se capta sino adquiriendo uno mismo belleza. Es la identificación mediante el éxtasis. Vuelvo a hallar dentro de mí los arquetipos cuya existencia me es revelada por el recuerdo. Y debo ejercerme justamente en esta "manera de ver". Se corrige la imagen del mundo, se la desembaraza mentalmente de su materia, que la volvía opaca; en esta transfiguración del universo sensible se obtiene una *imago mundi* nueva, una imagen de la belleza perfecta: *aphelé panta.* "Ya no hay, pues, un ser exterior respecto de otro, ni un ser que ve y un objeto que es visto: quien tiene una mirada perspicaz, ve el objeto dentro de sí mismo; pero posee además otras cosas sin saber que son suyas; por eso

[26] *Enéada* V, 8, § 3.
[27] *Id.*, § 9.

las contempla como un objeto que se ve; aspira a verlas; y todo aquello que se ve como objeto que ha de ser visto, se ve como algo externo a sí. Pero es necesario transportarlo dentro de uno mismo y verlo como unidad con nosotros mismos; veámoslo como algo que es nosotros mismos."[28] La belleza debe buscarse, en suma, dentro de nosotros mismos, no en los objetos del mundo sensible. Se trata de una ascesis que requiere una conversión. La *theoria,* la contemplación, separa de golpe los objetos del mundo para devenir en el fenómeno íntimo de una intuición intelectiva. Es un éxtasis de los iniciados entre el yo y lo real, una *Einfühlung* metafísica: una imitación, toda una atmósfera de revelación. El proceso de purificación para lograr esta visión es lo que puede llamarse el misticismo de Plotino. Este segundo momento es de un completo subjetivismo. Es una contemplación de ciego, una mirada dirigida hacia dentro, ya no *partes extra partes.*

De aquí, al comentar el delirio del *Fedro,* Plotino arriba a la tesis central sobre el arte y el artista: la belleza expresada es siempre deficiente comparada con la belleza interior que el artista desea expresar. Ya no se trata, pues, de imitar, de copiar los objetos creados, sino —para el gran artista— de encontrar dentro de sí el movimiento, el afán inicial y creador de la naturaleza cuando crea. Plotino repliega el platonismo sobre sí mismo; por primera vez en la historia del pensamiento estético, se opone a la tesis aristotélica de la imitación, que es una estética de la *natura naturata,* y nos presenta como doctrina una estética de la *natura naturans.*

De este modo, las raíces orientales del *Fedro,* de repente desmesuradamente agrandadas, aumentadas a las proporciones de las ceremonias de misterios y ascesis, se instalan, monstruosas, en el centro de una estética desequilibrada; he aquí la imagen del tratado *De la belleza inteligible,* y he aquí sin duda la estética de Plotino.

3. *Del bien (VI-7)*

Aquí nos encontramos, a partir del *Fedro,* con el gran descubrimiento de Plotino. Hay otra estética aparte de la estética platónica de las Ideas; y es esta estética, que rebasa lo inteligible para alcanzar la realidad primaria que carece de cualidades y predicados, la estética de lo inefable, la estética que borra todas las cosas (*aphelé panta*).

Es una estética del esplendor y una filosofía de la iluminación. No se descubre ya mediante la dialéctica, sino que pertenece al orden de la revelación y del éxtasis. Para llegar a ella, se

[28] *Id.,* § 10.

requiere una actitud psíquica diferente. Al igual que un hilo conductor, sigue la dialéctica platónica del amor, pero descubre repentinamente otro dominio de la belleza, una belleza distinta: el esplendor que no tiene nombre, el deslumbramiento que carece de denominación. "Aun aquí abajo —escribe Plotino— debe decirse que la belleza consiste menos en la simetría que en el esplendor que brilla en esta simetría, y es el esplendor lo que debe amarse."[29]

Plotino habla de la belleza de lo informe: "Lo deseable, del que no puede captarse ni la figura, ni la forma, es el más deseable; el amor que se le tiene no tiene medidas; sí, el amor carece aquí de límites; su belleza es de otra naturaleza que la de la belleza; es una belleza por encima de la belleza."[30]

Y un poco más adelante: "No nos asombraremos de ver completamente liberado de toda forma, incluso inteligible, el objeto que suscita este inmenso deseo: en cuanto el alma se inflama de amor por él, se despoja de todas sus formas, aun de la forma de lo inteligible que se hallaba en ella."[31]

Con la ayuda del esplendor inmaterial del *Fedro* puede medirse el camino recorrido después de Platón. La tesis del platonismo se basaba en lo mesurado, en la proporción.[32] La tesis del plotinismo, por el contrario, tiene su fundamento en lo que rebasa y carece de limitaciones, en lo inconmensurable. La belleza no tiene fuerza si no se ve esclarecida por el bien que le confiere una *jaris*, un atractivo y un encanto. No es más que una luz, el esplendor luminoso del bien supremo, un último salto del amor más allá de los Inteligibles.

Y por este fenómeno de esplendor puro se comprende ahora el sentido de esta disociación y de esta falla del primer tratado, introducida entre lo bello de un lado y el bien del otro: es la dislocación de la *kalokagathía* antigua, que brilla más todavía en otros tratados: "...El bien no necesita de lo bello, mientras que lo bello necesita del bien. El bien nos es benévolo, saludable y es agraciado; está presente cuando así lo queremos. Lo bello nos sorprende y nos asombra, y produce un placer mezclado con pena. Nos atrae, sin que nos demos cuenta, alejándonos del bien, tal como el amado atrae a su prometida para alejarla de la casa de su padre; pues lo bello es más joven que el bien. El bien es más anciano, no debido al tiempo, sino por su realidad y porque tiene una potencia anterior."[33] Este esplendor por transparencia se halla detrás de lo bello que está al nivel de los

[29] *Id.*, VI, 7, § 22.
[30] *Id.*, § 32.
[31] *Id.*, § 34.
[32] Cf. el *Filebo*.
[33] *Enéada* V, 5, § 12.

cánones y de las formas. La estética del bien es una segunda estética, velada y sorda, y pertenece a otro orden: una belleza espiritual, un dominio distinto, la belleza de lo informe.

C) Construcción esquemática de la evolución estética de Plotino

Plotino convierte a la estética en una parte de la teodicea. La estética deriva de la teología. La belleza del universo canta y clama la grandeza de Dios.

Para Plotino, en la belleza y en todo juicio estético resulta necesario un elemento sensible. ¿Y cómo puede reducirse a lo universal, a lo bello, este elemento sensible de goce estético? Pues bien, al elemento sensible, a la belleza de los cuerpos, Plotino añade la simetría y la medida. Pero a fin de cuentas, no es la racionalidad de la belleza la que la hace bella. Bajo la forma externa hay una forma interna, y bajo la simetría está la Idea. Es todavía una forma de razón, una razón superior. Más aún, no es la belleza sensible, ni la belleza formal ni la belleza racionalmente suprasensible la que se añade y produce la atracción, sino la gracia, o sea que se trata de una Idea moral, la idea del bien que se transparenta. En suma, no es únicamente el contenido moral que es en sí, sino una emanación de Dios que constituye la profundidad y la intensidad del sentimiento estético. Esta quíntuple armonía se revela inconscientemente. La profundidad y la santidad de este sentimiento justifican la belleza y la salvan del peligro y del carácter ficticio que podría adoptar. Al habituarnos a vibrar ante la belleza que fuera meramente apariencia y juego, nos habituaríamos a jugar con las cosas, a convertirnos en diletantes desligados de las cosas y de las responsabilidades. Daríamos la espalda a lo trágico de la vida y del sacrificio. Todas estas objeciones son inválidas si es cierto que lo bello es el vestigio del bien y de Dios en el universo. El bien es lo bello actuado. Lo bello es el bien contemplado.

Es notable que Plotino no se detenga en las bellezas concretas de la naturaleza con el mismo énfasis con que lo había hecho Platón. Por oposición a la concepción de la estética técnica y matemática de Aristóteles, Plotino no se atiene más que a la concepción cósmica y metafísica de lo bello. Comenzó por mostrar el nexo existente entre lo bello y el bien; les señaló a continuación un sitio separado y distinto, al lado del juicio lógico y del juicio moral. En este aspecto fue un auténtico precursor de la concepción kantiana de la estética. Distinguió con gran perspicacia —quizá demasiado radicalmente— la belleza sensible de la belleza espiritual. Y finalmente presentó un intento de división de las artes y creó una jerarquía, con lo cual se le puede

considerar precursor de las investigaciones dirigidas a saber si la escisión de las artes responde a principios necesarios.

Plotino únicamente insistió en las consideraciones generales, sin entrar jamás en detalles ni detenerse en fenómenos particulares, tales como el de los colores, de los sonidos y de las formas. Al reducir el universo entero a una visión —ya que toda la naturaleza no es más que una visión imperfecta—, le resultó evidente a Plotino, *a priori*, que la belleza no podía ser otra cosa que una visión imperfecta e incompleta. Este nacimiento de la naturaleza mediante la visión, lejos de ser un enriquecimiento, es en realidad un debilitamiento de la contemplación. Una verdadera contemplación no requiere de creaciones y es autosuficiente. Toda exteriorización es un debilitamiento; ni el más grande artista crea algo. Hay una inferioridad de la acción, de la producción. Todo lo que Plotino debía de hacer era preguntarse qué especie de visión podría ser la visión estética, y vio, con mucha razón, que el sentimiento estético es contemplación y *theoria*. Para captar a Dios sólo disponemos de la visión; no nos es posible imitar su obra. Un único medio nos es dado: la *theoria*, es decir, la visión extática. Dios crea en y por la contemplación; ésta es su única manera de crear.

Este éxtasis de lo místico, este iluminismo de Plotino contradice la dialéctica de Platón. La estética de Plotino, al oponerse a la estética de las formas, desemboca verdaderamente en una estética del esplendor y en una apologética de lo informe. Debido a que es místico, Plotino es el primero que revela la belleza del bien, esta belleza suprema que constituye el carácter auténtico de la estética: toda estética verdadera supone una concepción mística, quizá panteísta, del universo.

VI. LA ESTÉTICA DE LA EDAD MEDIA

A) Condiciones generales para una estética de la Edad Media

Los sucesores de Plotino sólo se ocuparon de la belleza profesionalmente. Entre los estoicos, el problema moral ocupa el lugar más importante. Los filósofos posplotinianos consagraron su esfuerzo a las diversas técnicas particulares: Aristoxeno a la técnica musical; Filóstrato a la técnica de la pintura y a la investigación de los datos sobre los cuadros griegos perdidos; Vitruvio a la arquitectura. Aquí se encuentra igualmente el punto de partida de todas las investigaciones teóricas: Dionisio de Halicarnaso y la retórica que, entre los griegos y sobre todo entre los griegos de la época decadente, fue considerada como un arte; Quintiliano y el arte de la oratoria propiamente dicho; y finalmente Longino, que nos legó un tratado breve, pero sumamente importante, dedicado a lo sublime.

¿Qué relaciones puede guardar la filosofía general de la Edad Media con la estética?

Si consideramos globalmente la filosofía griega, podemos decir que se caracteriza por el don del sujeto: la fusión del sujeto en la naturaleza, en el estado, en el objeto; el hombre se abandona a alguna cosa que se encuentra fuera de él mismo. Incluso cuando Sócrates llama la atención sobre el sujeto, alejándose así de la orientación general de la filosofía griega del *peri physei*, ese Yo era un Yo práctico que actuaba. No era todavía un Yo infinito, inaccesible al que podemos aspirar, el Yo que fue creado por la concepción moderna de la filosofía. Cuando los teóricos alemanes y franceses hablan de la unidad, de la armonía griega, sueñan con esta no separación entre el mundo y Yo. Cuando los filósofos románticos hablan nostálgicamente acerca de la escisión, de la ruptura, siempre aluden a esta separación entre el sujeto y el Yo con referencia a la naturaleza y al objeto. Cuando la idea del hombre se separó de la armonía y el Yo se había arrancado del mundo, surgió en vez del monismo griego un dualismo que contradecía, que aniquilaba el pensamiento filosófico griego.

La filosofía neoplatónica ha tratado desesperadamente de vencer el dualismo en la *theoria*, en la contemplación extática y ascética. Plotino intentó unir de nuevo el Yo y la naturaleza sin lograrlo verdaderamente, si bien con toda naturalidad la filosofía griega fue sustituida por el pensamiento del cristianismo, que Plotino conocía y que intentó integrar en su doctrina.

La concepción cristiana recibió en su origen una considerable influencia del neoplatonismo, por la idea del Uno-todo, y a la inversa. Pero la concepción cristiana así definida, ¿admite acaso una estética? El pensamiento griego radicaba en el equilibrio, en la unidad entre sujeto y objeto, y no sólo permitía una estética, sino que la exigía. Si Grecia no nos la dio en una forma precisa, hizo algo aun mejor que eso: nos dio el arte, que es justamente el hecho armónico. Los griegos no se ocuparon de buscar mediante el pensamiento la reconstrucción del fenómeno artístico. Tanto Platón como Aristóteles dedicaron su atención primordialmente a la política.[1]

La concepción cristiana permite una estética por la meta inconsciente que ha alcanzado la filosofía cristiana, mas no por sus medios. Siguiendo las prescripciones y las concepciones del neoplatonismo, que desembocaban en la muerte de todo aquello que era sensible y sensual en el hombre, tales medios consistían en buscar el *nous* solo para confundirse con el universo. Era una senda que conducía a la inteligencia pura.

El ideal cristiano que, debido a la pasión del sufrimiento, tiene cierto aspecto pasivo, se hace ascético y más intransigente que el ideal platónico. Debe matarse dentro de sí la vida sensible y sensual, debe aniquilarse el placer producido por lo bello y por lo seductor que hay en la naturaleza y en el no-Yo. Encontramos la reducción de este placer sensible al placer intelectual en Santo Tomás; y si en San Agustín se conserva aún cierta medida de "sensibilidad", es una sensibilidad moral que, en última instancia, excluye el elemento sensible. Si en su metafísica subyacente a la religión el cristianismo pudiera admitir una estética y un arte, de hecho los medios con que su visión metafísica debe realizarse en la vida, excluyen la estética y el arte de tal concepción. Pero los primeros cristianos iconoclastas no duraron mucho tiempo, y en el siglo XIII se efectuó un compromiso con el mundo.

Un primer periodo de la filosofía de la Edad Media se inicia inmediatamente después de constituirse el cristianismo y llega hasta el siglo IX; abarca a los gnósticos, a Orígenes y a San Agustín. Durante este periodo, la idea esencial es la de justificar la fe. El dogma es algo absolutamente extraño a la razón y no debe pedirle a ésta apoyo alguno. A partir del siglo IX nace la escolástica, cuya labor ha consistido en acercar uno a otro ambos términos, razón y dogma, y a fundamentar racionalmente el dogma: *credo ut intelligam*, escribió San Anselmo: creo para comprender. Se ha colmado el abismo entre creer y comprender, como en la filosofía patrística. Tales filósofos —Abelardo, Ave-

[1] Cf. Wilamowitz.

rroes, Alberto Magno, Duns Scotus— tuvieron el mérito de colocar a la razón y al pensamiento en el lugar que les corresponde. Realistas, nominalistas e intelectualistas hicieron un gran esfuerzo de racionalización de la religión, esfuerzos que se concentrarán en la *Suma* de Santo Tomás de Aquino (1225-1274). ¿Qué significaría esta transformación para la estética? El afán místico y la fe que animaban a los Padres de la Iglesia eran más favorables a la estética y al arte que el seco racionalismo de Santo Tomás; pero, por otra parte, antes de esa racionalización tampoco quedaba ya lugar para el arte, puesto que el afán de la fe consistía en aniquilar en el hombre las cualidades físicas y en exigir la muerte de su cuerpo. En la pre-escolástica se presentan más puertas abiertas a la estética, pero fueron clausuradas por el ascetismo cristiano. De hecho, la racionalización ha servido más.

San Agustín (354-430) también se ocupó del problema de lo bello. Escribió sobre lo bello y lo conveniente dos o tres libros que se perdieron. He aquí lo que dice en sus *Confesiones*: "¿Amamos acaso algo, fuera de lo hermoso? Pero ¿qué es lo hermoso? ¿Qué es la hermosura? ¿Qué es lo que nos atrae y nos aficiona a las cosas que amamos? Porque si no hubiese en ellas alguna gracia y hermosura, de ningún modo nos atraerían hacia sí. Y notaba yo y veía que en los mismos cuerpos una cosa era el todo, que por serlo es hermoso, y otra lo que en tanto es conveniente, en cuanto se adapta convenientemente a otro; como la parte del cuerpo a todo él, o el calzado al pie, y otras cosas semejantes."[2]

San Agustín no nos ha legado, pues, una estética propiamente dicha, pero sus ideas sobre esta cuestión se encuentran reunidas en *La Ciudad de Dios*. Punto de partida de toda nuestra filosofía es nuestro propio pensamiento y nuestro propio ser; nos conocemos a nosotros mismos con una certeza absoluta. La existencia del pensamiento en nosotros es la única regla, el único indicio de esa certeza, y el *cogitare* nos lo encontramos ya en este pensador. Los resultados del trabajo del pensamiento son indudables, pero en regiones diferentes: la de la sensibilidad, la opinión, la fe, la creencia en lo que hay de sensible en nuestra toma de conciencia de la naturaleza. Esta fe en nuestras percepciones es necesaria para la vida práctica, y esta certeza es también ella, enteramente provisoria y práctica. Al lado de la certeza, que es el consentimiento objetivo, está la fe que es el consentimiento subjetivo otorgado a un pensamiento; no conocemos todo aquello en lo que creemos, y la fe, gracias al milagro, tiene una extensión más amplia que el conocimiento. El dominio sensible no forma parte del dominio del conocimiento, sino meramente de la opinión, ya que sólo es la imagen de la realidad y de la verdad, puesto que

[2] San Agustín, *Confesiones*, trad. V. M. Sánchez Ruiz. Apostolado de la Prensa, Madrid, 2ª ed., 1951, p. 86.

todo lo que es verdadero es inmortal y eterno, mientras que lo sensible se caracteriza por su caducidad.

Pero este universo sensible y caduco puede simbolizar lo eterno.[3] El fondo del alma misma es verdad y conocimiento, no fe. Esta verdad es una función de la razón (*ratio*) eterna e inmutable por oposición a la caducidad del mundo sensible. De esta manera distinguimos y relacionamos los conceptos, y en último análisis es el *nous* el que forma la base de la síntesis filosófica en el místico San Agustín, tanto como en el místico Plotino. Únicamente cuando nos ilumina la luz de la razón (*lux rationis*) podemos apercibir las verdades generales de las que todos los hombres participan. Pero esta razón, que es igual para todos, planea por encima de este pobre y burdo mundo de los fenómenos. La verdad eterna se extiende en el seno de Dios; es inmutable, es Dios. Resulta imposible concebir alguna cosa que sea superior a esta verdad que es Dios mismo, ya que abarca el Ser entero y el universo. Este Dios se halla tan por encima del universo y de los hombres —puesto que es sede y centro de las verdades—, que resulta inconocible. Puede llamársele ser supremo, sede de las Ideas, razón eterna que es causa de todas las cosas, de la verdad, del bien, de la belleza; puede llamársele no lo verdadero ni el bien, sino lo bello. Parecería, así, que lo bello fuese superior a lo verdadero y al bien; se trataría de la seducción divina que atraería irremediablemente los hombres a Dios.

B) La teoría de lo bello en Santo Tomás de Aquino

Fuera de la *Suma* de Santo Tomás se ha descubierto un tratado intitulado *De pulchro et de bono,* atribuido primero a este gran escolástico, pero después, con mayor certeza, a Alberto Magno.[4] Las investigaciones contemporáneas[5] llevaron a Eugène Anitchkoff a señalar que la teoría y la definición de lo bello, tal como se exponen en este tratado y que a primera vista parecen tomistas, no presentan un acuerdo muy preciso con la teoría de lo bello en Santo Tomás.[6]

[3] Cf. Platón y Plotino.

[4] Alberto Magno, resumen de la *Exposición sobre los nombres divinos,* en *S. Thomae Aquinatis Opuscula,* t. V: *Opuscula Spuria,* ed. P. Mandonnet, París, Lethielleux, 1927; G. Meersemann, *Introductio in opera omnia B. Alberti Magni,* Brujas, 1931, p. 102; M. De Wulf, *Histoire de la philosophie médiévale,* t. II, Lovaina-París, 1936, p. 144; E. De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale,* t. III: *Le* XIIIe *siècle,* Brujas, 1946, p. 162.

[5] E. Anitchkoff, "L'esthétique au Moyen Age", en *Le Moyen Age,* 2ª serie, 29, p. 234.

[6] Abbé Vallet, *L'idée du Beau dans la philosophie de saint Thomas.*

El hecho del que parte Santo Tomás es que ciertos objetos nos agradan y otros nos desagradan. Este gusto o disgusto causado por determinados objetos se explica por el ejercitamiento de ciertas facultades nuestras. Hay en nosotros cuatro formas sensitivas internas (*vires interiores sensitivae*). Las formas sensibles de las cosas son percibidas por nosotros gracias a lo que los escolásticos llaman el sentido común, según el principio "*sensus communis est radix et principium exteriorum sensuum*". Pero las formas de las cosas exteriores que nuestro sentido común reúne, no se conservan sino mediante la memoria y la imaginación. Una vez que estas sensaciones han penetrado en nosotros y recibida una primera vida por la imaginación, las juzgamos con una determinada fuerza: *vis estimativa.*[7] Así pues, el instrumento estético por excelencia es, igual que en Kant, el juicio, aquello que nos conviene o que no nos conviene.

Los objetos nos gustan o nos disgustan gracias a una sensación visual que actúa de intermediario: la vista es el sentido estético por excelencia, mientras que el gusto, el olfato y el tacto están excluidos. Por lo que respecta al oído, es un sentido más bien sospechoso durante la Edad Media. San Agustín teme su influencia carnal y Santo Tomás lo cita.[8] La vista y el oído pueden producir impresiones estéticas.[9] *Pulchra dicuntur quae visu placent.* Según esta afirmación de Santo Tomás, son las sensaciones de la vista las que explican la impresión estética del objeto, con lo cual nos encontramos en pleno hedonismo estético: es el agrado, el placer. Pero sigamos un poco más adelante. Decir que un objeto nos gusta es un juicio. Por otra parte, hay dos especies de *vis estimativa*: la *vis estimativa naturalis* y la *vis estimativa cogitativa*, que corresponden al juicio natural y al juicio racional. Mientras que el primero se puede percibir ya en los animales, el segundo es exclusivamente humano. El placer que se siente frente a un objeto bello no es, pues, corpóreo, sino intelectual. En un paisaje que nos agrada hay diversos elementos físicos, pero estos elementos deben suprimirse en la medida de lo posible: *pulchrum respicit vim cogitativam.* Lo bello concierne únicamente a la facultad del juicio racional. Y así, la estética de Santo Tomás comienza por ser una estética sensualista y empírica con el hedonismo de la vista y se desplaza después, como la de Kant, a una estética del juicio para establecer la preeminencia del juicio racional.

Lo que añade y confirma el carácter racional de la estética de Santo Tomás es que para él toda belleza es formal. En su opinión:

[7] Cf. Erik Wolff.

[8] Cf. Santo Tomás, *Suma teológica,* II, II, qu. 91, art. 2, ad. 2. La cita es de San Agustín, *Confesiones,* X, 6 (PL. 32, 769).

[9] Cf. Santo Tomás, *Suma,* 1a-2ae, XXVII, art. 1, ad. 3.

todo conocimiento se dirige a las formas de las cosas, no a su contenido. Y estas formas nos proporcionan un conocimiento adecuado del objeto, ya que emanan de Dios. Dios ha creado las formas, pero una vez creadas se han multiplicado por sí mismas: es la *vis creativa* conferida por Dios a las formas, son las fuerzas de la naturaleza ordenadas y puestas en acción por la voluntad divina; pero actúan sin la constante intervención de Dios. Lo que constituye la belleza de lo real no es la apariencia sensible de las cosas, sino la forma inherente a ellas; en este punto nos acercamos a las formas aristotélicas. Las potencias latentes de la naturaleza que han comenzado, por su cuenta, a crear: he aquí el dominio de la estética; *omnis cognitio pertinet ad formam quae est determinans materiae potentiarum multitudine.*

Ahora bien, ¿cuáles son las relaciones entre lo bello y el bien, puesto que la *cogitatio* puede tener nexos tanto con uno como con otro? El bien, según Santo Tomás, es aquello que todos los hombres y toda la creación (*omnia*) desean.[10] El deseo, la apetencia, es una inclinación natural de un ser por otro ser que le conviene. Mas para discernir lo que, de entre las diferentes cosas deseables, nos conviene o no se requiere el juicio. En consecuencia, el dominio de la apetencia y el dominio de lo bello se hallan sometidos, a fin de cuentas, al juicio racional.

Santo Tomás, al preguntarse si es posible experimentar un goce sin deseo por y gracias a la mera apreciación, responde afirmativamente. Justo el dominio de lo bello es un dominio que nos proporciona un placer sin que haya deseo de por medio; comienza en el momento en que, después de aprobar las formas que tenemos enfrente, gozamos sin deseo. Además, los objetos penetran a nuestro interior exclusivamente por la mirada, y de todos nuestros sentidos es la vista la más desinteresada, ya que goza meramente de la superficie de todas las cosas. No consumimos el objeto, diría Kant. Lo que distingue lo bello del bien es que el bien es siempre interesado, mientras que lo bello es enteramente desinteresado.

Santo Tomás distingue tres especies de bien: el bien útil, el bien deleitable y el bien honesto. De estas tres especies, el bien útil está excluido de lo bello, por ser éste desinteresado. El bien deleitable no se identifica con lo bello; halaga nuestros sentidos y corre el riesgo de llevarnos a cometer el pecado de la lujuria. Sólo queda el bien honesto, cuya cualidad esencial es ser desinteresado y que posee, además, al igual que lo bello, cierto carácter espiritual; lo bello supremo es la belleza del alma:

[10] Cf. Santo Tomás, *Suma*: "*Bonum est quod omnia appetunt*" aparece como cita del *Philosophus in I Ethicorum* (es decir, Aristóteles, *Ética Nicomaquea*, I, I, 1094 *a* 3).

spiritualis pulchritudo. Si aceptamos que el bien honesto emana del alma, resulta que en esta especie de bien se confunden el bien y lo bello, separados hasta este instante por el deseo: *In virtute consistit spiritualis pulchritudo; virtus autem est species honesti.*

Y si es cierto que lo bello y el bien se confunden en sus manifestaciones supremas, ¿resulta que pueden suplirse uno al otro, o existe alguna diferencia entre ambos? Éste es el gran problema que la estética antigua no supo resolver, puesto que no reconocía una auténtica diferencia. En Santo Tomás observamos una vacilación. Y Alberto Magno ha intentado encontrar el carácter específico de lo bello en su obra *De pulchro et de bono.*

Santo Tomás nos ofrece en su obra diferentes definiciones de lo bello. Para que haya belleza se requieren tres características esenciales: la integridad o perfección, la proporción justa o armonía, y la claridad.[11] Las primeras dos cualidades provienen de Aristóteles. *Integritas* significa que todas las propiedades pertenecientes al objeto deben encontrarse efectivamente en el objeto. Todas esas cualidades múltiples deben concordar, es decir, formar un nexo armonioso exigido por el concepto y por la finalidad del objeto. La *claritas* significa que estas cualidades del objeto deben ser apercibidas por nuestra razón. Las tres características son intelectuales, y debe existir un nexo legítimo entre ellas. De este modo llega Santo Tomás nuevamente a la cuestión planteada más arriba: las relaciones entre lo bello y el bien.

Todo objeto, toda creatura pueden ser examinadas por nosotros de dos modos: desde el punto de vista de la sucesión de las causas, o desde el punto de vista de los efectos producidos por este objeto sobre el hombre. Si nos atenemos al primero, encontramos causas eficientes, materiales, formales y finales. Es necesario que la causa eficiente se convierta en causa final, se realice de modo que cumpla y realice el fin. Y es el bien el que conduce la causa eficiente hacia la causa final. El efecto que las diversas causas producen en el hombre no es siempre el mismo. Cuando estudiamos un objeto, una "criatura", lo que en primer lugar asombra al espíritu no es su materia, ni la causa que la ha hecho nacer, ni el fin a que apunta: es su forma, o sea la producción de un efecto semejante a sí mismo o, para decirlo de otro modo, la perfección de la causa eficiente. Una vez que hayamos investigado la causa eficiente del objeto, cuya perfección consiste en la repetición de sí misma, descubriremos que, en última instancia, es el bien el que explica esta perfección. Así pues, el bien y lo bello son idénticos en lo que respecta a su nexo con el sujeto. Pero si el bien y lo bello son idénticos en su relación con nosotros, existe sin embargo una diferencia

[11] Cf. Santo Tomás, *Suma,* I, II, II, 145, 2.

en nuestra manera de enfrentarnos a ellos. Lo bello no suscita deseo, mientras que el bien lo despierta siempre. *Respicit appetitum*, incluso si este apetito consiste en la beatitud suprema. Lo bello no se dirige más que a nuestra facultad de conocer: *respicit vim cognoscitivam*.

Veamos a continuación otra definición que nos da Santo Tomás de lo bello: la proporción justa. Aquí no se encuentra aún incluida la palabra *claritas;* no será sino hasta más adelante cuando la añadirá Santo Tomás. *Claritas* es tanto como *color nitidus*, es la vista en su sentido intelectual por excelencia, que elimina toda sensibilidad para representar únicamente la inteligencia. No obstante, en su comparación con el color centelleante, incluye un elemento afectivo en esta definición tan intelectual.

En el pequeño tratado *De pulchro et de bono* de Alberto Magno hallamos una definición de lo bello en que aparecen nuevos principios: *ratio pulchri consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionales vel super diversas vires vel actiones*. En esta definición queda sobrentendida la coordinación. La forma, que desempeña en la estética un papel tan considerable, es mencionada aquí. Mientras Santo Tomás no se ocupa sino de la proporción de los objetos, aquí se presenta una posibilidad de belleza formal en las acciones. La perfección, pues, no es suficiente; se requiere el resplandor, el esplendor de la forma; hace falta que alguna cosa se añada a la proporción debida: nos las habemos aquí ya con una investigación moderna, prekantiana, donde aparte de lo intelectual se trasluce un "no sé qué". Lo *pulchrum*, con sus nuevas cualidades, no solamente no es idéntico, sino que es superior a lo honesto: es la *resplendentia*. Lo honesto es el grado supremo del bien, pero lo bello es superior a lo honesto. A juicio de Alberto Magno en *De pulchro*, la forma es todo aquello creado por la causa formal. Todas las formas son buenas y perfectas, pero no todo lo que es formal es bello: le hace falta el centelleo, y es la gracia divina la que hace descender esta aureola sobre las cosas.

C) La teoría del arte y el sistema de las artes

La Edad Media no conocía una concepción de las Bellas Artes como algo distinto del arte en general. Para Santo Tomás, el arte es ante todo una virtud, *virtus*. Según los escolásticos, es una disposición particular de nuestro ser (*dispositio operativa*) que no es latente ni está en potencia, sino en acto; el hombre no puede ser virtuoso sino gracias a sus acciones. Con esto, el arte se distingue del saber y de la prudencia (*dispositio speculativa*). A continuación, Santo Tomás considera que la disposición intelectual es, asimismo, eficiente, o que al menos la *dispositio ope-*

rativa es también intelectual. Los artesanos y los artistas se guían siempre por razonamientos, y toda acción se remonta, en último análisis, a un pensamiento: las disposiciones cognitivas preceden, pues, lógica y cronológicamente a las disposiciones operativas. La virtud, en definitiva, es un pensamiento.

Por otra parte, si la obra de un artista es imperfecta, según Santo Tomás es una obra contraria al arte; no es propiamente una obra; únicamente merece el nombre de obra si es perfecta. Para él, el esfuerzo del artista no cuenta, y la obra nace del conocimiento. Así como la prudencia conduce a la felicidad a quien actúa, así también el arte guiado por la prudencia sólo tiene como fin la perfección de la obra, que corresponde a la felicidad del individuo. Lo importante no es que el artista opere bien al trabajar, sino que cree una obra que opere bien. Como decía Sócrates, un cuchillo debe cortar bien.[12] Lo que importa es la utilidad de la obra de arte y su participación en las necesidades del hombre.

Los escolásticos ven en el arte una virtud formada por razonamientos especulativos que conducen a ideas de actividad operativa, que a su vez suscitan actos u objetos cuya utilidad consiste en mejorar la vida. "El arte es un razonamiento recto en la construcción de ciertas obras." En el fondo es, pues, una dirección seguida por la razón, una razón bien dirigida, la *recta ratio*. El arte no consiste en reglas diversas y específicas para esta o aquella disciplina, sino que un reglamento único y general lo preside. Para que surja una obra de arte, se requiere ante todo la buena voluntad del artista, una voluntad razonable y moral: *ut homo bene*.[13] Pero esta buena voluntad artística pertenece a la actividad del hombre y debe gobernarse por un principio diferente: la justicia. En la Edad Media, el arte fue dirigido por obligaciones de orden propiamente jurídico. El principio de utilidad domina todas las artes reguladas jurídicamente por estatutos obligatorios:[14] es la estética de Sócrates. Una obra de arte debe tener su propia *fitness*. Los artistas y artesanos, imagineros, pintores, talladores de piedra, debían someterse a las prescripciones especiales: fabricación de objetos sólidos, poco frágiles, para citar un ejemplo. Se ha asociado este movimiento con el de los prerrafaelitas y el de William Morris, pero estos dos últimos eran artificiales, conscientes y premeditados.

El arte medieval está "en servicio" y es perfectamente anestético. Para los escolásticos, todo es final. La finalidad artística es idéntica a la finalidad de la naturaleza, que es una creación

[12] Cf. Santo Tomás, *Suma*, Ia-II *al.*, 57, art. 3.

[13] Cf. *ibid.*, ad. 2: "*Ut homo bene utatur arte, quam habet, requiritur bona voluntas, quae perficitur per virtutem moralem.*"

[14] Cf. Étienne Boileau, *Le livre des métiers*.

divina. El artista persigue siempre una meta determinada análoga a la de la naturaleza: la concepción de esta identidad puede considerarse como la verdadera metafísica medieval en materia estética.

Hugo de San Víctor (1096-1141), en el *Didascalicon*, distingue tres géneros de creación: la creación de Dios, la de la naturaleza y la del *artifex*, que es la del artesano o artista. Estos tres géneros de creación emanan de la creación divina; de aquí se pasa a la creación de la naturaleza, y finalmente a la del artista. Esta teoría de la emanación fue adoptada por Santo Tomás: "La obra de arte —escribe— tiene por base a la naturaleza, y esta última a la creación divina."[15] Para Hugo de San Víctor, la creación no se detuvo al cabo del séptimo día; siguiendo órdenes de Dios, la naturaleza continuó la obra. Ahora bien, la creación artística es una forma, una especie de esta *virtus creativa* que Dios depositó en el fondo de la naturaleza. Esta naturaleza es casi un *zoon*, un ser viviente, gracias al fermento creador. Sirve al hombre en todas sus necesidades como si fuera un criado; pero al mismo tiempo obedece siempre las órdenes de Dios. Cuando el hombre se encuentra cara a cara con calamidades naturales, la naturaleza le sirve mal, mas esto se debe a que a Dios le parece de vez en cuando necesario castigarlo.

El arte es una creación consciente llevada a buen término por el libre arbitrio del artista; el artesano se acerca, pues, a Dios, que es el *artifex* supremo. La obra divina, aun cuando solamente lo es en potencia, es siempre una forma, y como tal inmutablemente eterna. Existe sempiternamente en toda su perfección. Una vez que Dios ha creado, la naturaleza se separó de él; la obra de arte, por el contrario, es siempre *motus*, movimiento, inestabilidad. Sin embargo, por arbitraria que sea, por modificable que sea en plena ejecución, la obra de arte continúa la obra de la naturaleza y, mediatamente, la obra de Dios. El artista es, en cierto modo, intérprete y heraldo de la naturaleza. En el momento en que crea y su arbitrariedad parece actuar, son en realidad las misteriosas fuerzas de la naturaleza las que actúan y crean. Se trata, pues, de imitar a la naturaleza: *imitanda natura*.

La imaginación desempeña un papel más bien pobre en la psicología medieval y en la de Santo Tomás; en ninguno de los escolásticos hay vestigios de la imaginación creadora. El arte es *recta ratio*, resultado y fruto de la reflexión que implica un conocimiento de las leyes de la naturaleza y de las reglas particulares de cada arte. Armado de estas reglas, el artista imita la naturaleza en la medida en que esto sea posible.[16] Pero imitar

[15] *Suma*, I, 14, 8.

[16] Cf. Santo Tomás, en *Aristotelis libros Posteriorum Analyticorum Expositio*, I, I, 5 *a*.

la naturaleza no es, en este sentido, reproducirla o representarla; es continuarla en su tarea intentando hacer lo que ella; es imitar su actividad, no su obra.

Hasta ahora hemos hablado de las obras útiles, pero hay también en la Edad Media preocupaciones acerca de la belleza; sin éstas, no podría uno explicarse todo el arte medieval realizado no por preocupaciones puramente utilitarias, sino también para satisfacer necesidades estéticas, por diferentes que fueran de las nuestras. Sin duda hubo juicios en esta materia; pero así como la creación de las obras de arte no es libre ni verdaderamente estética, así también los juicios estéticos son juicios utilitarios que se apoyan en consideraciones éticas. A propósito de la reconstrucción de la catedral de Chartres, por ejemplo, se consultó a numerosos clérigos. San Bernardo rechaza sobre todo la ornamentación decorativa y quiere evitar el lujo y el abuso. Para Santo Tomás, la belleza del cuerpo es una belleza maldita: *pulchritudo corporis est pulchritudo maledicta.* "La belleza de la mujer es una espada flameante." Santo Tomás, de criterio más amplio que el de los cistercienses, señala con todo que en estas formas condenables se encuentra la forma verdadera, el *eidos* interior que se trasluce. Acaba diciendo que la ornamentación no es sino el adorno de la belleza interior, con lo cual ofrece atenuantes y excusas a la *libido aedificandi.* Esta belleza interior, que se revela en el adorno, es deleitable, con lo cual se sitúa entre lo bello y lo honesto. Los bellos ornamentos son deleitables, y todas las personas atraídas por ellos los llaman bellos. Es deleitable, pues, la impresión producida por las representaciones del mundo real. Y si en estas representaciones es verdaderamente la naturaleza real la que se representa, la deleitabilidad es una cosa permitida; los escolásticos se sublevan sobre todo contra los monstruos de los escultores románicos.

La reproducción de la naturaleza real sólo es admisible en tanto que es útil. Gracias a esta idea de utilidad en la reproducción del mundo real, las propias bellas artes encuentran defensores entre los escolásticos. Guillaume Durand, en su *Rationnel des divins offices,* pretende que la pintura de ornamentos es la lectura de los iletrados; o sea, que las bellas artes son útiles y el arte se subordina a la pedagogía, a una enseñanza. Leemos en Hugo de San Víctor: "Qué decir de las obras de Dios si... este fruto adúltero del arte se admira a tal punto que no nos alcanzan los ojos para contemplarlo."

Los estéticos de la Edad Media se ocuparon de establecer una división de las artes. Los escolásticos las dividieron en siete ramas, agrupadas entre el *trivium* y el *quadrivium.* El *trivium* abarca las artes teóricas: dialéctica, lógica, gramática; el *quadrivium* comprende las artes poéticas y las artes prácticas: aritmé-

tica, geometría, música, astronomía. Esta división prevalecería hasta el siglo XII. Hugo de San Víctor, en el *Didascalicon*, ha concebido un sistema de las artes en que la parte inferior es ocupada por las artes-oficios reguladas por estatutos jurídicos, y la parte suprema por la contemplación. Entre estos dos extremos hay una serie de escalones, un ascenso en siete grados: la admiración de las cosas que procede de la consideración de la materia, de la forma, de la naturaleza, de las obras producidas por la naturaleza, de las obras producidas por la industria, de las instituciones humanas, de las instituciones divinas. Esta división fue adoptada por Santo Tomás.[17] Para él, los estudios humanos, cuya atención va dirigida a la consideración de la verdad, se conectan con la vida contemplativa; cuando se dirigen a las necesidades presentes, se refieren a la vida activa; la situación intermedia se ve ocupada por el saber que dirige los actos, tal como se enseña en las escuelas y los talleres. Entre el saber y el hacer existe un conocimiento práctico que es justamente el arte: es una práctica saturada de teoría.

Lo que caracteriza este dominio, el del arte, es que la afectividad, el sentimiento, la delectación pueden compaginarse con la intelectual. A esta tercera manifestación corresponden las artes que a fines de la Edad Media se denominaban artes liberales, si bien se las siguió considerando como *ancillae theologiae*. Las artes liberales les son permitidas a los legos, mientras que los clérigos deben atenerse exclusivamente a la contemplación de Dios y al estudio de los hombres inspirados por Dios.

Hugo de San Víctor, al hablar de las artes en su obra *De vanitate mundi*, las considera como actividades inferiores a la contemplación de Dios, como un reposo laborioso, pero deleitable en sí mismo. La contemplación del arte es un mero instante de detención que no les está permitido a los clérigos, sino únicamente a la sencillez del pueblo, para el que es un placer combinado con estudio que abre una de las puertas del saber.

No hay en el Medievo una estética propiamente dicha: el desinterés, que constituye para nosotros el rasgo esencial, se desconoce en absoluto. En esta época, el arte se confunde por un lado con el oficio, y por el otro con la contemplación divina orientada hacia el paraíso y utilitaria también ella. Pero una vez admitida esta antinomia entre la estética escolástica y la estética moderna, hay que considerarla como acicate para estudiar el problema. Se empuja continuamente lo bello hacia la teología, y la teoría del arte, en cambio, es halada sin cesar hacia la técnica. La teoría de lo bello y la teoría del arte, estas dos ramas de la estética tomista, no logran jamás reunirse en una unidad.

Entre los artistas medievales deben recordarse principalmen-

[17] Cf. Santo Tomás, *Suma*, I, II, 57, 3, ad. 3.

te el Giotto y Cennino Cennini que, por sus características, representan a la vez los últimos de la Edad Media y los primeros de la Moderna.

En Giotto (1266-1336), coetáneo y amigo del Dante (1265-1321), acontece el mismo milagro que en el poema dantesco. Giotto se encuentra en la raíz misma de lo que puede llamarse la virtud plástica. Es un realista, y su realismo puede descubrirse en sus figuras y en la humanidad apasionada. En él se presentan los primeros ensayos de perspectiva y de disminución gradual de las magnitudes. No resulta demasiado absurdo creer que la virtud plástica y casi alucinada del Dante se exalta al inspirarse en los frescos tan poderosamente plasmados por Giotto. Dante y Giotto viven en Roma el gran año jubilar de 1300 con todo el fasto cristiano que allí se desarrolla. El arte del Giotto es un arte de síntesis y de simplificación, de estilización, no de verismo. Acepta las inverosimilitudes de la perspectiva y suprime todo aquello que puede perjudicar la idea clara: matiza la extensión para inscribir en ella un drama. No pinta imágenes de las cosas, sino el signo de éstas, y compone los espacios como marco a estos ideogramas. "Giotto —escribe Hourticq— no pinta estrictamente lo que ve, sino lo que concibe."[18] Pero este pintor realista no restringe lo accesorio sino para hacer resaltar lo esencial. "El partido que toma es el de una verdad óptica mucho más elevada que la verosimilitud óptica."[19] La humanidad domina imperiosamente en su pintura. Toda la Edad Media se halla aquí presente con su predilección por los valores espirituales y con toda su despreocupación. Habrá que esperar a Leonardo para encontrar una intervención igualmente poderosa de la inteligencia y una conciencia similar en la innovación. El arte de Giotto es un gran logro del pensamiento y de la intención. Es un arte magnético, un arte especulativo.

Giotto hizo escuela. Los giottistas son discípulos que continúan una tradición, pero tal parece que el arte se hace estereotipado. En todas partes, y sobre todo en Florencia antes de 1350, nacen compañías de pintores, y finalmente una verdadera organización corporativa de pintores. Los encargos son casi exclusivamente religiosos. Los pintores están al servicio de la filosofía y de la teología. Se establece de este modo la pintura de Santo Tomás, ya no la de San Francisco.

Cennino Cennini (1360-1440) es, además de pintor de la escuela florentina, autor de un precioso *Tratado de la pintura* escrito en 1437 y publicado en Roma en 1821. Según Cennini, el arte

[18] Hourticq, *La peinture, des origines au xvi*e *siècle*, Laurens, París, p. 100.

[19] Schneider, *La peinture italienne, des origines au xvi*e *siècle*, t. I, Van Oest, París y Bruselas, p. 8.

consiste primordialmente en la imitación de la naturaleza, pero hace falta también someterse a la dirección de un maestro, ya que es éste el camino para adquirir un estilo. El arte, en definitiva, debe corregir la imitación de la naturaleza mediante el estilo, y el estilo mediante la imitación de la naturaleza. Los primeros principios de todo arte son el dibujo y el colorido. Cennini es, en efecto, el discípulo más fiel de Giotto; trabaja con Taddeo Gaddi, y precisamente Giotto había introducido en la pintura medieval un rigor en el dibujo que antes era desconocido. Uno de sus principios esenciales, "déjate guiar sobre todo por tu entendimiento", se encuentra también en Santo Tomás y hasta varios siglos después en Leibniz.

Las artes plásticas se hacen alegóricas en el transcurso de la Edad Media y acaban por representar abstracciones: *virtus, abundantia, constantia*. Cada vez más se utilizan las artes plásticas como medios pedagógicos para ilustrar ideas. "Lo que la escritura es para quienes saben leer —escribe Gregorio Magno— lo es la pintura para quienes no saben leer." Esta predilección se propaga a través de toda la Edad Media, por ejemplo en el *Roman de la Rose*. Además, los poetas medievales se esmeran, en las novelas, en describir minuciosamente cada objeto, los cuadros de batalla, de caza, de festín. Esta descripción cuidadosa rivaliza con la pintura, y la alegoría en las artes plásticas corresponde a la descripción en las artes literarias.

Segunda Parte

EL RENACIMIENTO Y EL SIGLO XVII

I. EL RENACIMIENTO ITALIANO EN LOS SIGLOS XV Y XVI

A) RASGOS GENERALES DEL "QUATTROCENTO"

CON RAZÓN distingue Wölfflin dos Renacimientos en Italia: el del Quattrocento y el del siglo XVI. En Florencia es donde la fermentación de los descubrimientos técnicos y la sed de una *cupido sapiendi,* más que en ningún otro sitio, convierten en problemática toda la pintura hasta hacer que ésta se desligue y separe del arte primitivo. Al rigor fijo de la tradición le suceden, en los albores del Quattrocento, los tanteos de la inteligencia. La tranquila y beata certidumbre de los últimos giottistas se esfumó. Se vive en Florencia una aventura de la ciencia, una sed de descubrimientos que conduce todo aquello que tenía algo que ver en la creación artística directamente del arcaísmo al clasicismo. Y este surgimiento de descubrimientos constituye la juventud misma y la fisonomía del nuevo siglo. Tales hallazgos acompañarán en Florencia la fuerte tendencia hacia un naturalismo *sui generis* que revelará características propias.

Al llegar a su fin el giottismo, desaparece la pintura espontáneamente cristiana. Los objetivos del arte se hacen autónomos, el arte se independiza y se convierte en laico, como puede verse en Masaccio. De aquí nace la pintura que representa figuras por ellas mismas. Se requiere la enseñanza de los maestros pintores, no ya de los teólogos. Los papas no tardarán en favorecer una pintura[1] que tomará a la religión como mero pretexto. La predicación cede la pintura a la estética. Suele citarse a Perugino (1446-1524), quien jamás quiso creer en la inmortalidad del alma, y a Leonardo (1452-1519), quien deseó recibir la instrucción de la fe católica apenas en su lecho de muerte.[2]

El gusto por el mundo sensible es decisivo. El universo material, de ahora en adelante, inspira amor por sí mismo y ya no como lenguaje simbólico. A esto se debe la primera conquista de Florencia: el cuerpo y la figura humanos.

El naturalismo florentino es un naturalismo fresquista, es decir, de artistas que pintan elevados muros. Se reduce a los esbozos y croquis. Su pintura no puede radicar en una tenaz observación; el artista requiere la intervención, en su propio naturalismo, de la imaginación y la memoria, es decir, una constante colaboración del pensamiento; en este realismo resulta obligatorio un cierto idealismo.

[1] Véase el arte clásico del Vaticano.
[2] Cf. Vasari.

Por estos años nace y se desarrolla igualmente la pintura de caballete. El realismo se presenta aquí más minucioso, se centra en el detalle y rivaliza con la naturaleza al copiarla.

Se trata, pues, de "un naturalismo limitado", según se ha dicho ya. El drama y la decoración —o sea la intención— se superponen al naturalismo: jamás le dejan el campo libre y solo. Nunca es suficiente el espectáculo real: hay expresión, y el gesto expresado con frecuencia se debe más a la imaginación que a la observación; nos encontramos con la decoración, y el paisaje de fondo es con frecuencia convencional. Masolino da Panicale (1383-1447) y su discípulo Masaccio (1401-1428) llaman la atención por sus procedimientos novedosos al elaborar el primero el modelado y la gracia, y el segundo el drama.

El artista más representativo de esta época es Botticelli (1444-1510). De acerbado modernismo, es sin embargo el más cuatrocentista. De todos los pintores de estos años es él el más lineal y linealista, y es el más enamorado de lo inestable y lo fugitivo. Su arte se compone de cuatro elementos: es una estética del trazo, del plano, del arabesco y antes que nada una estética del instante.

Esta nueva pintura y su naturalismo tuvo una inmediata consecuencia que la excepción contemporánea de Fra Angelico (1387-1455) no hace sino resaltar más todavía: la introducción del realismo en la pintura aniquila y hace desaparecer el misticismo gótico.

B) Del siglo xvi al clasicismo evolucionado

La estética del Renacimiento italiano del siglo XVI se distingue por el descubrimiento del individuo: *l'uomo singolare.* Ya no encontramos en esta época el elemento gregario de un grupo de fieles o una religión, sino la composición única de elementos físicos, psíquicos e intelectuales. Entre estos individuos, el Renacimiento ha podido distinguir y ha visto surgir varios hombres que no eran sólo manifestaciones interesantes del *genus homo,* sino que encarnaban dentro de sí a muchos seres humanos: es el *uomo universale,* el genio universal, por ejemplo Dante, Alberti y más que nadie Leonardo.

El resurgimiento de la Antigüedad se había iniciado ya desde el siglo XII. Con el auxilio de los poetas antiguos se descubre la belleza de la naturaleza, que deja de ser un enemigo (como en el satánico Maretchovski), un elemento aberrante, maldito y temible, pero no obstante se nos escapa y sigue sin someterse a nuestras órdenes. Y desde Boccaccio hasta los poetas del siglo XVI, y en el propio San Francisco de Asís, observamos esta reconquistada familiaridad con la naturaleza; no con la gran

naturaleza, sino con la naturaleza suavizada y ornamentada; habrá que esperar a que surja el romanticismo para poder familiarizarse con la naturaleza salvaje y espantosa.

Al mismo tiempo se redescubre la belleza humana y se suscitan las cuestiones del *colosso*, de la estatura humana.

Se va formando una nueva concepción del arte. Durante la Edad Media, el arte es una sirvienta (*ancilla*), un razonamiento de la estética; es "un razonamiento dirigido al cumplimiento de algunas obras",[3] caracterizado siempre por un aspecto racional y de exclusividad racional, y la resonancia y vibración sentimental se consideran siempre como elementos enemigos. El ideal de la Edad Media se simboliza en el santo, justamente aquel tipo humano que desea negar lo sensual y animal. Esta especie de razonamiento se distingue por sus realizaciones: interviene la voluntad, pero si esta voluntad nace del impulso, sigue siendo un elemento sensible; debe ser "una voluntad guiada por la justicia que tiende a la utilidad".[4] Debe obedecer el código moral y las prescripciones jurídicas de las cofradías y del artesanado. El arte medieval es anestético. La preocupación por la belleza no existe, y el arte únicamente se orienta por su utilidad. Los clérigos protestan ante el embellecimiento de las iglesias. El artista imita a la naturaleza, pero porque la naturaleza es un ser viviente al servicio de Dios; imitar a la naturaleza equivale a rezar. El arte encuentra su acomodo entre la vida activa que se guía por la justicia y la vida contemplativa que se guía por la oración. El elemento activo en el arte es un acto de fe; el contemplativo corresponde a la contemplación divina.

Imaginemos el extremo opuesto, y he aquí que tenemos la concepción del Renacimiento. La belleza sensible glorifica en su raíz misma las más elevadas manifestaciones del arte. La vida no es meramente vida contemplativa; el hombre deja de anular su sensualidad: ésta debe expandirse; ésta es la idea del nuevo artista, como nos lo ejemplifica Benvenuto Cellini en su vida sensual. El arte es una magnificación de todo el ser humano. Tal concepción del arte, típica de los hombres renacentistas, no es sólo teórica, sino que las obras apoyan esa teoría.

El arte se transforma en este momento de medio en un arte en sí; aparece el arte por el arte, que se irá acentuando como tal a partir del siglo XVI. El arte simbólico que precede al arte clásico se caracteriza por la inadecuación entre la Forma y la Idea. La Idea, aún demasiado vasta, infinita como el espíritu y las concepciones humanas, no logra ser abarcada en la imagen sensible e imperfecta que se le tiene que dar. Y de esta antinomia, de esta inadecuación entre la forma finita y limitada por un

[3] Cf. Santo Tomás.
[4] Santo Tomás.

lado y el espíritu por el otro nace todo el arte preclásico. El equilibrio entre Idea y Forma no se ha realizado todavía. Se ha reconocido que lo decisivo es una concepción del tiempo más que una concepción del espacio. En el arte primitivo, el personaje es estático; las figuras están aisladas en una postura más que en un movimiento. El movimiento es el viejo sueño del cambio en lo inmóvil, es el sueño clásico por excelencia. Conectar los grupos y obtener una sucesión verdadera de una acción inmóvil, he aquí los problemas que se planteará el clasicismo.

En este arte primitivo es notoria la ausencia de composición y de capacidad de organización dramática: domina la yuxtaposición, no la subordinación. La composición, en efecto, es ante todo una adquisición de los clásicos, es el feudo auténtico de la ciencia de los efectos. Es la composición la que guía todas las estéticas clásicas y la más clásica de las definiciones de lo bello: la unidad en la variedad.[5] Es ella la que hace del cuadro un organismo y una totalidad: el cuadro se convierte en un mundo o, como dice Alberti, en una *historia*.

La materia de que se compone una obra de arte también tiene su importancia. Los primitivos ofrecen en todos aspectos una similitud debido a que pintan generalmente con clara de huevo en tablas lisas. Dominan los colores primarios. La materia es mínima y vale por su preciosidad, por su aspecto de esmalte. Posteriormente nacen, con los clásicos y a partir del Quattrocento, la experiencia del óleo y poco a poco las variedades del oficio y todas las riquezas de materiales.

Lo que fomenta sobre todo el paso del primitivismo al clasicismo es la preocupación por la conquista de ciertas exigencias técnicas. La inverosimilitud del primitivo se considera como desdén e ignorancia de los órdenes técnicos íntegros. Puesto que el artista es un trabajador manual, es a la vez un realizador y un realista. Conquista gradualmente la representación del mundo: la *imago mundi* del primitivo no se cuida de representar el universo con verosimilitud, *velut in speculo,* como dirían los vincianos.

En el paso del primero al segundo Renacimiento, el arte está representado por artistas como Rafael (1483-1520), Miguel Ángel (1475-1564) y Ticiano (1477-1576); Alberti y Leonardo da Vinci, de quienes hablaremos con mayor detalle, son a la vez artistas —arquitecto y pintor— y estéticos, y sostienen sus teorías con sus obras; su carácter común y general consiste en divinizar la vida. Son hombres sumamente sabios, cuya concepción, en ciertos aspectos, no se aleja demasiado de la de Santo Tomás y San Buenaventura.

[5] Definición de lo bello tomada de Leibniz.

C) Alberti; la aurora de la estética clásica

Alberti (1404-1472), precursor de Leonardo, es el primer teórico del clasicismo. Marca en la historia de la estética una encrucijada de suma importancia: es una verdadera revolución y oposición contra la estética medieval. Su estética es una estética de la perfección. El humanismo tiene en él al primer intérprete de un racionalismo cuyo temperamento identifica lo bello y lo perfecto. Alberti escribió sus tres obras en el ambiente florentino: *De statua* (1434), *Elementa picturae* (1435-36) y *De pictura* (1435). Siguiendo el ejemplo de Vitruvio, dividió en diez libros el *De re aedificatoria* (1452), impreso en 1485 en Florencia, y traducido posteriormente en varias ocasiones al italiano, al portugués, al español y al francés.

1. *La estética de Alberti*

En cuanto a su oficio, Alberti no es pintor ni escultor, sino arquitecto. Se le debe el Palacio Ruccellai (1447-1451). En los días en que componía su tratado (1449-50) era también arquitecto del templo de los Malatesta en Rimini, construido por encargo de Segismundo. A partir de 1460 fue arquitecto consejero de Nicolás V y, en 1470, autor de la fachada de Santa Maria Novella en Florencia; citemos finalmente la obra póstuma: la nueva San Andrea en Mantua.

Es, pues, natural que el tratado de *De re aedificatoria* contenga la doctrina de su verdadera estética, además de ser la obra de su madurez que, según nos cuenta él mismo, mucho esfuerzo le costó componer, procurando no avanzar sin haber confirmado y controlado debidamente cada paso largamente madurado. Dispersa a través de toda la obra, su estética se presenta con la mayor claridad y condensación al principiar el libro VI y a lo largo de todo el libro IX.

La definición de la belleza está muy claramente expresada: es la *concinnitas*, es decir, una cierta conveniencia razonada en todas las partes.[6] Es la armonía, la perfección. Pero, según se ha señalado repetidas veces, esta definición es enteramente negativa: "La belleza es una cierta conveniencia razonable mantenida en todas las partes para el efecto a que se las desee aplicar, de tal modo que no se sabrá añadir, disminuir o alterar nada sin perjudicar notoriamente la obra." La belleza se logra cuando se siente que todo cambio resultaría nocivo.

Esta belleza tiene un fundamento objetivo: es la *mimesis* aristotélica, pero agrandada y transformada. Se basa en la imi-

[6] Cf. Alberti, *De re aedificatoria*, libro VI.

tación de la naturaleza; es la recreación de organismos a la manera del procedimiento natural: "Esta *concinnitas*..., yo diría gustosamente que participa de nuestra alma y de nuestro entendimiento. Es vasto el campo en que puede actuar y florecer: abraza la vida y el pensamiento de los seres humanos y determina y da forma al mundo."[7] Es ésta una idea enteramente platónica.

Subjetivamente, la belleza es un acuerdo en el juicio de los expertos,[8] y existe una distinción fundamental entre la unidad de una *ratio* (*innata ratio*) y la caprichosa vanidad de la *opinio*. Se puede conocer verdaderamente lo bello, y este conocimiento rebasa el sensualismo y el impresionismo de los gustos. Esta doble idea es resultado de toda la especulación estética escolástica y tiene como origen los dos grandes temas de la *ratio* y el vitalismo en Santo Tomás: una racionalización del gusto en el juicio estético; una reproducción en el creador del proceso de la naturaleza que actúa como el gran Ser viviente. Pero nos encontramos en Alberti con otro acento y otras proporciones: la *ratio* predomina sobre todo lo demás. En suma: la organización de la obra de arte y la sumisión a las leyes es lo que define la estética, construida sobre un elemento de vida y un elemento de orden. Con Alberti se inicia el clasicismo, y el elemento ordenador lo llevará a su desarrollo.

Debemos examinar ahora de cerca la teoría de lo bello tal como se nos presenta en el *Tratado de arquitectura* y estudiar el arte del arquitecto y su significación.

Por lo pronto, es visible e indudable el *principio de la vida*. Nos las habemos con la eficacia de la *natura naturans*, no con la mera imitación de las cosas ni con la repetición de la *natura naturata*, sino con la imitación de la fuerza creadora. Flemming, y después de él P.-H. Michel, señalan muy justamente que el mérito de Alberti radica en que no se adhirió ciegamente a la *mimesis* de Aristóteles ni creyó, como creía Cennini, en la *triomfal porta del ritrarre di naturale*. Su intención es volver a hallar un ritmo interno de creación, y no anquilosarse en la calca de las criaturas: "Nuestros padres... reunieron las leyes que habían sido dadas por su esfuerzo creador para transportarlas a su arquitectura."[9] La obra de arte se considera como un todo orgánico y vivo: *velut animal aedificium*.

Por otra parte, los tres estadios por los que atraviesa el movimiento en su curso progresivo realizado a lo largo del tiempo son los siguientes: el estadio de la *necessitas*, el de la *commoditas* y el de la *voluptas*. No debe ser la simple obligación de cons-

[7] *Id.*, libro IX.
[8] Alberti, tratado *De statua*.
[9] *De re aedificatoria*, libro IX, v.

truir, ni siquiera la comodidad que nace del programa, sino un placer en sí y para la vista, una delectación, una vida interior despertada a la vista del edificio, la que ha de guiar al arquitecto.

Esta estética del programa, de la apropiación y de la comodidad es sin duda alguna la estética racional y racionalista de lo perfecto y lo final; pero se descubre, subyacente a ella, un sentido de lo particular: un esfuerzo de adecuación que particulariza en cada caso, que devuelve a cada obra de arte una fisonomía. La vida reaparece en el arte, puesto que cada perfección hace del arte un ser *único*. La vida queda salvada en el arte gracias al gusto por lo concreto.

Sin embargo, lo que verdaderamente interesa es el *principio del orden*. El principio de vida, tan claramente destacado, aparece encerrado entre dos fases de necesidad formal en la arquitectura. La primera fase, la utilidad, de la que hemos hablado ya más arriba, comprende conjuntamente la obligación de construir y la adecuación de lo perfecto, pero en todo caso la *necessitas*. La fase última no es otra cosa sino el número, la *voluptas* que se resuelve y resorbe en módulos y relaciones. Esta teoría de las proporciones y de los números no tarda en hacerse preponderante. A esto se debe que de los diez libros del *De re aedificatoria*, seis estén consagrados a la construcción pura; en el libro VII, Alberti anuncia que aborda la arquitectura "según otros principios". Se atiene "a lo que hace surgir la gracia y la belleza de un edificio, más que a su utilidad y a su estabilidad". A partir del libro IX sale a relucir la doctrina superior de la arquitectura como teoría de módulos y de proporciones, una teoría de la *consonnantia*, una música y un pitagorismo. De aquí la importancia capital de la teoría del número y del juego de los justos medios: resucita con Alberti toda la cosmogonía del *Timeo*. La influencia del número en su pensamiento se percibe en sus *ludi matematici*, donde propone y resuelve problemas como la cuadratura de las crecientes, y en los *Elementa picturae*, donde dedica amplio espacio a la geometría. Atribuye a los números virtudes ocultas y místicas y escribe, en los últimos años de vida, sentencias que llamó "sentencias pitagóricas", por las que puede apreciarse una profunda influencia del pitagorismo en su pensamiento. Ofrece una especie de aritmología mística: "Por lo que respecta a los peldaños, se afirma que deben estar en número impar más bien que par, sobre todo al hallarse frente a un templo o edificio sagrado, ya que así el creyente entrará al templo siempre con el pie derecho, lo cual se estima favorable en los designios místicos de la religión. Incluso se ha observado, por parte de hábiles arquitectos, que los escalones deben estar dispuestos en grupos de 7 o de 9 por tramo, y creo que en este

punto se guiaron por el número de los planetas, de los cielos o de las esferas." [10]

Alberti se preocupa por todo aquello que tiene que ver con la búsqueda de los números perfectos, del número en los diferentes órdenes —dórico, jónico y corintio—, en las proporciones de la columna y de las columnas entre sí. Investiga ante todo el nexo que pueda existir entre tres términos, la elección del tercer término y de los justos medios, teoría que proviene del *Timeo.* El número gobierna, así, la obra, de igual modo como gobierna el mundo. Este respeto por las proporciones, esta obediencia a la relación, es el mismo rigor contenido en el orden universal; es la condición de toda naturaleza a la vez que de toda obra. El monumento participa de la organización del ser viviente, pero se halla sometido a las leyes como un *cosmos.*

El arte del arquitecto se encuentra, en suma, limitado por dos principios de orden, es decir, la belleza de este arte conserva su calidad viva estrechada entre dos formalismos. En la obra *De re aedificatoria* encontramos con la mayor precisión el estudio de las categorías albertinas de lo bello. En primer término, el *numerus,* elemento cuantitativo de lo bello cuya importancia acabamos de analizar, a tal punto que la idea de lo bello implica la del número. En segundo lugar, la *finitio,* que equivale a la calidad, al sentido melódico de la línea o de la disposición de las masas; es muy sutil esta teoría de la *finitio* que, en arquitectura, representa a la figura. Y finalmente la *collocatio,* que es al propio tiempo la situación, o sea la posición del conjunto, y la repartición, o sea la posición respectiva de todos los elementos.

Todo esto viene a ser en síntesis la *concinnitas.* La armonía de lo bello de que habla Alberti muestra, a su vez, el elemento de vida, el arabesco, lo cualitativo inexpresable, ese contorno singular de la *finitio,* encerrada entre el *numerus,* que es un formalismo de los cánones, y la *collocatio,* que es ordenamiento: el orden abarca a la vida. En definitiva, es la relación capital entre los valores, tal como nos la da la distinción simbólica que hace Alberti entre la belleza en arquitectura y el ornamento: la aparición de la *voluptas* y del adorno se inclinan ante la *ratio.*

Quizá podría concluirse que el creciente platonismo y el humanismo de Alberti lo condujeron hacia ese racionalismo formal en su arquitectura apenas en la última etapa de su pensamiento. Pero no es éste el caso. Tomemos el *De statua,* ese primer opúsculo estético de Alberti. En germen contiene ya todo el carácter clasicista y racionalista inconsciente que hemos descubierto posteriormente en él.

La arquitectura y la música nada imitan, a no ser la arquitectura cósmica misma: tenemos aquí el arte clásico objetivo, la

[10] Alberti, *De re aedificatoria,* libro I, XIII.

reproducción de los objetos del mundo, la verosimilitud. La posición de la *mimesis*, de la imitación en su sentido limitado, se señala muy claramente en la comparación con la escultura en los primeros párrafos del tratado *De statua.* Estos rasgos comunes tienen "el mismo objetivo, que consiste en ejecutar los trabajos de manera que les parezca a los espectadores que se asemejan lo más posible a los cuerpos verdaderos creados por la naturaleza". De aquí la importancia que tienen para Alberti las proporciones, las medidas, el canon. Divide el cuerpo humano en cincuenta dimensiones y ofrece la lista de los módulos. En su investigación sobre el hombre-tipo dice: "He extraído las proporciones y las medidas; las he comparado, y dividiéndolas en dos grupos de extremos, uno de máximos y otro de mínimos, saqué una medida media proporcional que me ha parecido la más loable." En fin, en el *De statua* se esboza ya un primer esquema de las categorías, de las que únicamente dos aparecen ya bien trazadas: la *dimensio* (o sea el número), y la *finitio.* La *finitio,* elemento cualitativo y, por así decirlo, vivo de esta belleza formal indiferenciada y global, queda todavía implicada en la *collocatio;* la prepara, se reúne con ella, y no sirve, al fin y al cabo, sino para señalar mejor el sitio y la disposición de los miembros. Esta determinación de los límites es una revelación del orden, tanto más porque vale en sí misma. La *finitio* tiende, pues, a un rigorismo más rígido de la forma: únicamente puede ser perfecta desde un solo ángulo y un solo punto de contemplación.

De manera que ya el primer tratado de Alberti está bajo el signo del clasicismo naciente y presentido, o, al menos, bajo el signo de un formalismo racional y matemático, que inicia y cierra toda su estética.

2. *Los grandes temas del* Tratado de la pintura

Al parecer habría que enfocar en forma totalmente distinta el *Tratado de la pintura,* que ocupa un lugar aparte y en cierto modo privilegiado dentro de la obra de Alberti. Es una obra específicamente florentina y decididamente modernista, caracterizada por la particularización y lo concreto de un ambiente creador, estableciendo una teoría del arte vivo y contemporáneo.

Este tratado fue escrito en Florencia, en una atmósfera y en un momento histórico en que las artes florecían. Representa una codificación de las investigaciones en curso, con carácter netamente cuatrocentista: es la *Carta Magna* de la pintura italiana de la época, válida no para toda la pintura en general, sino meramente —según la teoría de L. Venturi— para la pintura florentina de sus coetáneos.[11] En efecto, el tratado se debe en parte

[11] Cf. L. Venturi, *Histoire de la critique d'art,* Éditions de la Connaissance, Bruselas, p. 101.

a la amistad de Alberti con los artistas de su tiempo y a su admiración cuando llega a Florencia. La dedicatoria del libro a Brunelleschi es significativa por las circunstancias que hicieron nacer la obra: "Pero cuando, después del largo exilio de nuestro linaje, volví a la más hermosa de las patrias, comprendí que en muchos —y el primero de todos tú, Filippo, y también nuestro gran amigo Donato el escultor, Nencio, Luca, Masaccio— residía un genio apto para toda empresa digna de alabanza y tan elevado que no cederíais el primer rango a los más famosos de los antiguos."

Si Alberti se queja más adelante de sus estancias, demasiado distancias una de otra, en Florencia, su *De pictura* es una obra que compuso justamente en una época en que se hallaba en esta ciudad, antes de formar parte de los abreviadores apostólicos y de seguir a los papas en sus diversos desplazamientos. Es el momento en que frecuenta asiduamente los *convegni* en que se discuten las técnicas que se van elaborando, además de la filosofía antigua.

Se detiene sobre todo en el carácter ilusionista del arte: los espejismos y, al parecer, toda fantasía posible; se encuentra muy alejado de la *mimesis* y del nacimiento del *cosmos*. Alberti presta mucha atención a este aspecto ilusionista de la pintura, y lo examina tres veces, bajo tres formas distintas, en sus tres obras.

Primero, en el libro III del *De re aedificatoria*, la obra arquitectónica es real, tangible, concreta; se ajusta a otras leyes que las de la simple apariencia, que nos es mostrada en una superficie mediante líneas y ángulos. En segundo término, en el *De statua*, donde, al trazar un paralelo entre la escultura y la pintura, señala la objetividad, la materialidad de la obra escultórica. Y finalmente, en su tratado *De pictura*, presenta al comienzo del libro II la fábula de Narciso y compara a éste con el pintor, mostrando la apariencia efímera, el lado superficial —en el sentido más adecuado de la palabra—, el simulacro del cuadro. Leonardo da Vinci no hará sino sacar la conclusión de esta sagaz distinción cuando alaba la pintura por encima de todas las otras artes, por considerarla un arte que requiere mucha más ciencia e ingenio, como una "ciencia inimitable", una ciencia semi-mecánica.

Parece, pues, que la génesis misma del tratado, así como la de la naturaleza artística que estudia, debiera restaurar este elemento de lo vivo e irreductible, esta cualidad de lo irreemplazable e irracional que descuida un poco el formalismo más abstracto de una estética generalizadora y mantiene, en cambio, los derechos de la intuición frente a una *ratio* invasora.

Veamos a continuación los grandes temas del tratado y su división en tres libros. El primer libro está consagrado íntegramente

a lo que Venturi llama la teoría perspectivista de la pintura: la perspectiva y la óptica; el segundo está dedicado al análisis de las condiciones especiales de la belleza en el arte de pintar; y el tercero trata de las cualidades morales del artista. En resumen, el plan es el siguiente: *1)* El nexo entre el arte y la ciencia; *2)* la estética interna del arte; *3)* el nexo entre el arte y la moral, la vida y la conducta.[12] El libro tercero no tiene mayor interés para la estética; es sumamente breve y da término a la obra con algunas consideraciones generales y éticas. Pero el libro II se encuentra en el meollo mismo de nuestro estudio, y aun el primero nos aclara singularmente algunos rasgos de lo que hemos llamado el racionalismo del temperamento de Alberti y el advenimiento presentido del clasicismo en estética.

El libro I es únicamente un *Tratado de perspectiva* en la pintura. En los tiempos de Alberti, la ciencia física no existía todavía. Las dos ciencias que se habían separado ya de la cosmología —la gravedad y la óptica—, se hallaban al servicio del arte. La gravedad es un elemento esencial en la arquitectura; y la óptica, con la teoría de la perspectiva, es una ciencia exacta que para Alberti constituye el fundamento de la pintura: para él, el cuadro es un plano que corta la pirámide visual.

En el libro II, Alberti desarrolla la teoría de la pintura misma y la de la belleza ideal que se puede deducir de aquélla. Lo bello es, en el fondo, lo perfecto, la *concinnitas*, como lo es para toda estética racionalista; es "aquello a lo cual nada puede añadirse o quitarse sin perjudicarlo". Una *ratio* preside la elaboración del juicio del gusto, más allá de las opiniones. El arte se convierte así en una disciplina independiente, no es ya el arte del oficio. El *Tratado de la pintura* deja de ser una recopilación de recetas, mientras que el opúsculo *De statua* todavía lo era. Esta *concinnitas*, esta conspiración de las partes y de la obra entera, se establece en tres grandes temas y tiene, a su vez, tres categorías en el campo de la pintura: la circunscripción, la composición y la recepción de las iluminaciones.

La *circonscriptio* es una estética del dibujo, es el contorno, el circuito, la línea. Alberti, del mismo modo que Leonardo, preconiza como procedimiento y método para captar el modelo el empleo del velo interpuesto entre el ojo y el objeto, cortando la pirámide de rayos para lograr una mayor precisión en los contornos. El contorno es necesario y permite evitar la incertidumbre mediante una línea, por sutil que ésta sea: es la ciencia del trazo. Tenemos también la ciencia del valor que se afirma y busca con las gradaciones de la sombra, con el modelado y el relieve, el predominio de lo claro o de lo oscuro. La forma humana está establecida, pues, por dos ciencias y por sus métodos de

[12] El manuscrito latino dice: 1) *Rudimenta;* 2) *Pictura;* 3) *Pictor.*

investigación y aplicación; tenemos aquí al pintor sabio y erudito. La tesis de Venturi se ve ilustrada luminosamente con este ejemplo. Por primera vez se nos ofrece la tesis de "la exaltación de la forma plástica".[13] Toda la importancia recae sobre el dibujo; ya no encontramos la fisura del mosaico como en Bizancio: "Ha muerto la Edad Media con su caos cromático; y nació el Renacimiento con su ordenación en perspectiva."[14] Tenemos, en suma, la afirmación de Vasari: "Quien no posee el dibujo, no posee nada."[15] Añadamos a esto el encanto de las superficies redondeadas, que representan una ciencia altamente desarrollada y envuelta en una melodía de la línea y la forma, evitando herir la mirada: es ésta la parte estética y cualitativa de la *circonscriptio*, el encanto melódico de la *finitio*.

La composición corresponde en el fondo enteramente a la categoría de la *collocatio*: es una estética de la disposición. Rige aquí todavía el principio de orden que hará surgir el clasicismo por la tesis esencial de la composición. Ésta representa asimismo lo esencial de la pintura; su característica es la humanidad actuante, la *historia*, y no un cuerpo humano único o *colosso*. La ciencia de la perspectiva reaparece inmediatamente; es ella la que instala todos los elementos restantes. Alberti la presenta como base de la composición para la arquitectura con el método del cuadriculado y del recorte para la fuga de las líneas; existe ahora una jerarquía de las ciencias. La *historia* se divide en partes que equivalen a superficies. Hay, pues, una ciencia de la superficie que consiste en darles a los diversos planos *leggiadria* y *gratia*. La ciencia de los valores sirve para afinar los traslapes progresivos y difusos del claro y oscuro, para proporcionar iluminaciones dulces y sombras suaves. Esta ciencia dispone de métodos propios y utiliza el trabajo de escritorio. La ciencia de los miembros y su disposición es esencialmente la anatomía, y su finalidad es conocer los cánones naturales. De aquí la importancia de la ciencia de lo natural, de aquello que se encuentra en la naturaleza, es decir, de la ciencia de la imitación exacta de las cosas. La escuela de la naturaleza señala las diferencias de los cuerpos: del anciano, de Hércules, de Ganimedes; las relaciones de los miembros entre sí y con respecto a las acciones del cuerpo; la conveniencia de un tratamiento y de un lugar; y, en fin, el sentido de la proporción media en las magnitudes y oscilaciones dentro de un canon, determinando la *vaghezza* para que sirva a los intereses de la *gratia*. Por último hay también una ciencia de la composición de toda la *historia*. Y, ante todo, la

[13] Cf. L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*.

[14] *Id.*

[15] Vasari, *Vida de los pintores...*

imitación de la naturaleza, lo natural según la historia, es decir, la estatura, la distancia, el tamaño de los edificios. También aquí hace su aparición la *vaghezza*, que es un efecto de la *copia*, o sea de la abundancia, y de la *varietà*, o sea de la diversidad, temperada por una preocupación por los límites y por la legibilidad (*dignitas*); en efecto, hay un número limitado de figuras. En resumen, lo que Alberti preconiza en sus consejos y ejemplos, así como en los tipos de poses y actitudes (*i moti del corpo*), es un equilibrio, una ciencia de las masas y de la composición; es una ciencia que trae en su secuela los métodos y aun los procedimientos que propone Alberti para la práctica. Adopta, por otra parte, los siete movimientos de la Antigüedad. Los movimientos suaves, no forzados son, en ambos casos, el signo bajo el cual se desenvuelve su ciencia; pero son ciencia por sí mismos al fundarse en la distinción por edades y por el carácter y en la *mimesis*: *la vergine, il garzone, il vecchio*. Los movimientos están encerrados en la caída natural de las vestimentas y de los pliegues: es el encanto en y por un esbozo.

La captación de las luces no es, finalmente, sino el magistral triunfo de la importancia del blanco y el negro, de su empleo para crear el relieve, importancia que llega al punto de desterrar los fondos de oro medievales y bizantinos, en vista de que el oro es un obstáculo para los claroscuros. Alberti, al lado de Leonardo, se sirve del procedimiento del espejo y de su singular relieve. En el color mismo resplandece por última vez, como tema último, la ciencia del valor.

No resulta exagerado afirmar con Venturi que la meta de todas las investigaciones de Alberti se centra por completo en la visibilidad, la composición y la concordancia de las superficies; y que en él se presenta ya lo que sería característico de toda la estética de la época siguiente: la coincidencia entre el ideal artístico y el conocimiento científico. De esta manera, el elemento cualitativo y vivo de la *finitio* reaparece en el *Tratado de la pintura* como injertado en todos los demás temas: es el matiz de encanto añadido a la ciencia, la tesis de la gracia, de la *leggiadria* y de la *vaghezza*. Pero en esta ciencia se desarrolla un cuerpo de doctrinas debidamente establecido, un conjunto coherente y jerárquico de teorías muy firmes, o en otros términos: el principio de orden se impone ubicuamente sobre el elemento de vida.

Alberti es en realidad demasiado platónico para no creer en un bello en sí. La *concinnitas* y lo perfecto lo persiguen también en el *De pictura*. Incluso hallamos en él un sentido de la existencia no sólo de un perfecto único, sino de un único punto de vista para contemplarlo, además de un sentido de eclecticismo razonado que seleccionaba los modelos y las normas, como en las doncellas de Crotona que representan los mejores

ejemplos de modelos eclécticos; en suma, un racionalismo de temperamento que consagra su estética al ordenamiento final de la *ratio.*

En el *Tratado de la pintura,* tan específicamente florentino, se resumen todas las innovaciones de la época, de la vida y del arte vivo, pero se descubre en él igualmente la preparación de lo que sucederá en tiempos más recientes, los gérmenes de la fijación, del anquilosamiento, del eclecticismo ordenado.

Todo este ilusionismo del arte pictórico, que pudo haber sido maestro de la imaginación, es de hecho un pretexto para hacer ciencia, para dar cuerpo a todas las ciencia transformadas en método para servir a la exactitud, a la imitación del objeto exterior. De suerte que en esta ciencia, en que se afirma el clasicismo incipiente y en momentos la preparación, los matices mismos del academismo, podrían hallarse los elementos que harían reaparecer completamente la tesis de Michel sobre la *mimesis* en Alberti y en la obra de la *natura naturans*: ya está presente aquí el desarrollo progresivo de la pintura en el clasicismo ya avanzado, la calca y captación de la *natura naturata.*

3. *Oposición a la estética medieval y revolución albertina*

Del análisis de las principales obras de Alberti resalta la importancia de su estética, que constituye un auténtico sillar en la historia de la estética. Resumiremos a continuación someramente en qué ha consistido la revolución albertina y enunciaremos sus características esenciales.

Esta revolución albertina tiene como rasgo primordial su oposición a la estética medieval. La obra de arte no es ya para Alberti una pieza dentro de un sistema cosmológico, no es la *ancilla theologiae,* la sirvienta de un dogma, sino que se hace independiente. Y por ello el propio concepto de lo bello se independiza también. Ya no es lo bello-útil de Aristóteles y de la Edad Media; tampoco lo bello-agradable, lo atractivo; sino la *concinnitas,* es decir, una definición de lo bello como algo que se aproxima a lo perfecto. El arte, al convertirse en una disciplina, hace surgir una nueva estética, un paso hacia lo universal. Deja de ser una colección de recetas de oficio, como lo era durante el Medievo con el monje Teófilo y aun con Cennino Cennini. Nos hallamos frente a la primera estética del Renacimiento.

Se ha intentado deducir de la estética de Alberti diversas doctrinas opuestas entre sí. Los biógrafos alemanes como Flemming, Irene Behn y Muntz han descubierto en él rasgos platónicos. Janicek y principalmente L. Venturi han sostenido la tesis del modernismo de Alberti. Paul-Henri Michel encuentra en él sobre todo la tradición medieval. Y otros más lo consideran precursor de Leonardo.

a) *Una parte de platonismo*

Indudablemente podemos encontrar rasgos ciertos de platonismo en su obra. Los comentadores de Alberti parten de la contundente afirmación de su coetáneo Massaini: "¿Quién, en nuestro tiempo, se ha iniciado en los misterios del platonismo tanto como nuestro León?"[16] Tenemos además en el *De re aedificatoria* las frecuentes citas de los antiguos y de Platón, y la reverencia con que se refiere a éste: en la primera cita lo califica de divino; sus consejos son escuchados; y Alberti no considera ya a Aristóteles, sino a Platón como "príncipe de los filósofos". En su diálogo del *Pupillus*, se hace llamar con el nombre del filósofo alejandrino discípulo de Proclo, *Filopono*. Y lo liga una gran amistad con diversos neoplatónicos, como Marsilio Ficino y Landini, y es manifiesto el parentesco entre los pensamientos de Ficino y Alberti. La cultura griega, específicamente platónica, como queda representada por el número, los *ludi matematici*, las sentencias pitagóricas, desempeñan un importante papel en Alberti. Las ideas de la "perfección" de la esfera son similares a las expuestas en el *Parménides* y en Empédocles; la idea de la pureza de lo blanco recuerda parecidas ideas del *Filebo*. En fin, sobre todo en el tratado *De pintura* y en el *De re aedificatoria* volvemos a encontrar algunas tesis platónicas íntegras. Behn considera a Platón como una de las fuentes del *De re aedificatoria;* Michel supo revelar la influencia del *Timeo*.

Sin embargo, pensamos que sería demasiado fácil concluir que Alberti es un platónico puro; no obstante deben recordarse dos tesis: primera, la teoría albertina del movimiento, expuesta en el libro segundo del *De pictura* y presentida ya en el *Timeo*;[17] y en seguida, la teoría pitagórica del *numerus* y sobre todo la teoría del justo medio[18] ya expuesta en el *Timeo*.

b) *El modernismo de Alberti*

La tesis del modernismo de Alberti ha sido brillantemente expuesta por Lionello Venturi.[19] Diversos argumentos nos muestran que este tratado es, de hecho, lo que Venturi llama "la Carta

[16] Cf. carta a Roberto Pucció, *Op. Volg.*, I, p. 237.

[17] Cf. Platón, *Timeo*, 43, 6.

[18] Los tres medios son: la *mediocritas arithmetica*: $m = \frac{x+y}{2}$, la *mediocritas geometrica*: $m = \sqrt{xy}$, y la *mediocritas musica* o medio armónico, bastante complejo: $\frac{x}{y} = \frac{m-x}{y-m} = \frac{1}{2}$.

[19] Cf. L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*.

Magna del Renacimiento artístico en Italia". La hipótesis ha sido verificada por la historia, y sabemos cuán grande fue el asombro, la admiración de Alberti, estudiante de Bolonia, cuando llegó a Florencia para descubrir a Brunelleschi, Donatello, Masaccio. La principal tesis que rige todo el tratado, y cuya exposición ocupa casi por completo el primero de los tres libros, es precisamente el problema planteado por el Quattrocento en pintura. Es una teoría perspectivista del arte de ver: "La pintura —dice Alberti en su *Tratado*— no será otra cosa sino la intersección de la pirámide visual siguiendo una distancia dada; el centro de la vista estará situado, junto con la disposición de las luces, en una determinada superficie representada artísticamente por medio de líneas y colores." Así pues, la teoría de Alberti es la misma que ejemplifican Piero della Francesca y Paolo Uccello. Las tesis esenciales del libro son, en su conjunto y una tras otra, las tesis del Renacimiento que rompen con la tradición medieval, las tesis del arte clásico en sus albores.

Y, para comenzar con la oposición a la Edad Media, tenemos la exclusión del colorido, el acercamiento al blanco y negro y la aparición del valor tan estimado por los fresquistas, el *grisaiue*, por ejemplo en Scalzo. Esta exclusión de los colores tiene por consecuencia que se le da toda la importancia a la forma y a la forma plástica; nace la categoría de la *circonscriptio* del contorno: la estética del dibujo llega a ocupar el primer plano. Hace su aparición la categoría de la *compositio*, la ponderación clásica; no se representan más de nueve personajes en un cuadro; el sentido de las masas no es demasiado compacto para la "historia". En fin, el hombre y la forma humana aparecen por dondequiera. Es el humanismo renaciente, único y gran problema de la estética entera a partir de la de Alberti. Éste, a juicio de Venturi, constitutiría de este modo la base de toda la pintura italiana.

c) *Tradición medieval*

No obstante esta aportación modernista de la obra de Alberti, no debe negarse o descuidarse la tradición medieval que, en nuestra opinión, posee una importancia capital y que se encuentra uno a cada paso al leer sus libros. Esta tradición medieval ha sido magistralmente estudiada y esclarecida por P.-H. Michel.[20] Podemos descubrir vestigios aristotélicos y tomistas en la concepción de la *ratio* de Alberti. También la importancia atribuida al sujeto, a la historia, es un rasgo medieval; así, por ejemplo, Alberti explica con detalle, en *La calumnia de Apeles*, las intenciones y los símbolos. Todavía en tiempos de Leonardo se inventa o conserva por tradición todo un simbolismo místico en su

[20] Cf. P.-H. Michel, *La pensée d'Alberti*.

cuadro de *Santa Ana*, por ejemplo. Conrad de Mandach otorga una gran importancia a la *Carta de Nuvolaria a Isabel d'Este*, en que se confirma la estética de la Edad Media. Otra reminiscencia del Medievo es el simbolismo de los números y las figuras; se les da un sentido hasta a las líneas más sencillas. Asimismo hallamos en Alberti la costumbre de establecer categorías: por un lado los elementos de lo bello (*numerus, finitio, collocatio*), por el otro los elementos de la pintura (*circonscriptio, compositio* y captación de las luces). Finalmente, a Alberti corresponde el mérito de no haberse sometido ciegamente a la teoría de la *mimesis*, de la imitación de la naturaleza. Lejos de estar satisfecho con la imitación, añade lo uno a lo otro como si fueran dos actos diferentes: la imitación de la naturaleza y la búsqueda de la belleza. Es la concepción de la *natura naturans* propia de la Edad Media y Santo Tomás, en oposición a la concepción clásica de la *natura naturata.*

d) *Alberti como precursor de Leonardo*

Ciertos críticos consideran a Alberti como un precursor de Leonardo. Según Mommsen, sería un César anterior a César, y Leonardo aparecería entonces como un Alberti llevado a su culminación. La gran innovación vinciana de Alberti es, a juicio de estos críticos, el haber sido el primero en invocar directamente a la experiencia, rechazando toda autoridad, en dedicarse al estudio de lo concreto, del mundo real, de sus criaturas y sus fenómenos. Sin duda alguna se trata de la naturaleza vista en parte a través de las teorías de la Antigüedad, el estudio de las sensaciones, de los colores y de los números siguiendo el *Timeo;* pero es también una naturaleza traspuesta, depurada, en suma, la naturaleza bella,[21] y es en este punto en que precede a Leonardo y a toda la crítica clásica, por ejemplo en la anécdota de Zeuxis y las doncellas de Crotona. Es, pues, cierto que hasta en los detalles, hasta en las preferencias y los temas favoritos de estudio se encuentra uno a Alberti antes de Leonardo. Citemos, a título de ejemplos: las investigaciones anatómicas, el desnudo, el esqueleto; la observación del animal y, más particularmente, del caballo, como en el singular tratado *De equo animante;* el estudio de las vestimentas; el paisaje, las montañas y sus horizontes; la importancia capital de la exploración del mundo y de la perspectiva que, por primera vez en Alberti, es doble: lineal y aérea. En resumen, la diversidad de las formas creadas, el respeto a las leyes naturales, a las leyes de todo lo vivo, de la simetría; la observación de la justeza del gesto y de la acción. Alberti precede a Leonardo en la vida, en el carácter enciclopédico de su inteligencia y de su genio creador. Es el primer *uomo universale* que

21 Cf. Flemming y P.-H. Michel.

estudia las diversas disciplinas con una infatigable curiosidad, interesándose en los ejercicios del cuerpo y del espíritu, en la belleza del cuerpo mismo, en la *spezzatura* y en la *vaghezza*.

El recuerdo de Alberti se percibe hasta en el lápiz de Leonardo cuando dibuja, como en el *Windsor* del Louvre. Son las teorías de Alberti, el recuerdo de las preocupaciones de sus tratados, las que persiguen a Leonardo y que él intenta llevar a la práctica: así, las siete especies de movimiento y sus estudios de cabelleras al viento o trenzadas; el marcado rasgo de cada fisonomía y las excursiones de Leonardo en el campo de la caricatura. En la obra teórica misma podrían señalarse página tras página las influencias que se perciben respecto de hechos muy precisos, a tal punto que el tratado de Alberti intitulado *Tratado de los pesos* ha sido considerado durante mucho tiempo como obra de Leonardo. En efecto, pueden anotarse rasgos comunes a ambos: la influencia de las teorías estéticas como la de la primacía del pintor; el predominio de idénticos problemas técnicos, como la teoría de la perspectiva; la influencia directa de los procedimientos de estudio, de los implementos y de las prácticas, por ejemplo las dos significativas prescripciones de Alberti acerca de la traslúcida placa de vidrio y la superficie de las aguas: el intersector y el espejo que ponen de relieve los defectos; hasta la cita de las mismas anécdotas, como aquella de la locura del filósofo que deseaba ser ciego para así mejor ver los objetos de su contemplación interior. Y encontramos por fin, en forma ya plenamente acabada, rasgo por rasgo, todo aquello que se suele considerar como las características dominantes de la nueva estética de Leonardo da Vinci: la teoría de los reflejos y el estudio de la luz reflejada, el relieve, el valor y los matices, la sutileza del contorno y de la circunscripción fluida en el dibujo etéreo y en el *sfumato*.

Pero hay una diferencia de importancia fundamental que los separa: cincuenta años de distancia, una generación completa; la obra de madurez de Alberti, *De re aedificatoria*, se publica en el año de nacimiento de Leonardo; y cuando Alberti muere, Leonardo tiene apenas veinte años. Lo que hace de Alberti una personalidad excepcional es que en su época, el gusto por lo concreto no hace sino iniciarse, mientras las poderosas disciplinas abstractas de otro tiempo resisten y tratan de abarcar la materia nueva. Más tarde, éste sería el enredo en que se vería metido Leonardo, el rechazo sistemático y definitivo de toda autoridad y de toda escolástica a favor de la exclusiva consulta en el libro del mundo. Alberti, por el contrario —y aquí es donde son significativas en él las reminiscencias de la Edad Media y de la escolástica— conserva todavía sus categorías, su definición de las cualidades, su recuerdo de Aristóteles y del aristotelismo.

Para situar la estética de Alberti sería necesario quizá distin-

guir dos grupos de obras bien diferentes. Teniendo en cuenta las fechas de las obras, podríamos seguir la génesis y la evolución de su pensamiento. Veríamos entonces aparecer cada una de las teorías incompletas en su pensamiento, pero en cada época de su vida tendrían proporciones e importancia variables. Sin duda habría que colocar el *De statua*, en que es todavía muy incipiente la visión de conjunto, entre los numerosos tratados de *ricettari*. El *De pittura* deja entrever la gran influencia de las obras y el modernismo que nos permite encontrar al cuatrocentista y al florentino. Sigue después el *De re aedificatoria* (1452), a continuación del cual, y añadida la aportación de Oriente, aparecen los dos grandes nombres del platonismo: Leonardo Bruni y el filósofo griego Gemisto Plethón, delegado de la Iglesia griega en el Concilio de Florencia. Y es justamente en el *De re aedificatoria* donde habíamos rastreado toda la influencia de Platón en Alberti. En este periodo de madurez pudo florecer su amistad con Marsilio Ficino.

D) Leonardo da Vinci

Para Leonardo (1452-1519), el arte es inseparable de la ciencia y no es, de hecho, más que su aplicación. Nos hallamos así en plena doctrina mecanicista y racionalista. La estética de Leonardo el Misterioso, al igual que la de Jámblico y la de Proclo, está plena de mística sensualidad. Pero en el artista debe de haber un deseo insatisfecho y aun insaciable: el racionalismo de Leonardo complementa, pues, su sensualidad, su *sensus communis*, según su terminología. Al artista se le abren dos perspectivas: la imitación de la naturaleza o la sustitución de un ideal en la realidad. El artista debe darse cuenta de la libertad absoluta que tiene para crear y para añadir a la naturaleza la humanidad de su imaginación. Lo que tiene interés en una obra no es la obra misma, sino el artista que se encuentra detrás de ella, el hombre que ha refractado de manera única la naturaleza. Hemos de intentar reconstituir al artista a partir de su obra; es la resurrección a través de sus obras. He aquí el naturalismo de Leonardo y su verdadera contemplación estética.

Leonardo da Vinci representa al tipo mismo del artista que recoge todos los frutos del humanismo que lo rodeaba. Si es cierto que el humanismo es ante todo la libre investigación, la paciente tenacidad de este hombre de ciencia y de práctica que fue Leonardo constituiría por sí sola un ejemplo de ello. Recorramos los manuscritos, veamos sus experimentos en física, su análisis de las materias transparentes y de los espejos, su estudio de los astros y de los cuerpos luminosos. Estudiemos sus maquinarias y sus prodigiosos inventos: a él debemos el invento

de la terrible pintura de la Gorgona que, colocada sobre la coraza de los caballeros, ha de hacer huir al enemigo; y es él quien construye el joven león mecánico que se detiene y se abre frente al rey Francisco I de Francia para dejar escapar un ramo de flores de lis. Inventa las máquinas voladoras. Es constructor, arquitecto y diseñador de numerosas iglesias en el estilo de Bramante.

Es el inventor de tantas mezclas químicas audaces y de tantas recetas, durables o efímeras, de esas mezclas de pastas coloridas y de esos soportes que hacen derrumbarse cuadros enteros como su *Batalla de Anghiari* y perderse toda una serie de tesoros artísticos. Este espíritu de libre investigación, esta figura del hombre universal, del *uomo universale*, le aseguran al primer trazo ese rostro de humanista que le conocemos.

Sin embargo, si el humanismo es, más allá del hombre, el retorno a las fuentes históricas del hombres, a ese *tipo* de hombre que nos ha legado la sabiduría antigua, Leonardo es un humanista en un sentido más estricto. Imbuido desde su juventud del ambiente florentino, su lugar está entre los amigos de Marsilio Ficino y Lorenzo el Magnífico, de tal modo que por contagio o impregnación se le puede considerar como el primer platónico de su tiempo. Analicemos su arte: es un arte de mago y de taumaturgo; actúa por magnetismo y fascinación. Como para rendir homenaje a Florencia la Platónica, su arte se expande a lo largo de treinta y cinco años entre el primer Renacimiento de Florencia y el segundo Renacimiento, el de los clásicos.

El primer Renacimiento, aún muy primitivo, habitaba un primer universo plástico. Era un mundo lleno de ingenuidad, de fresco encanto que se esparcía en prados cubiertos de flores, en el esmalte de los jardines y bosquecillos verdes. El *vividario,* las danzas de las ninfas y las genuflexiones de alargados angelitos componían para su siglo una penetrante poética y un lirismo meditado. El arte del Renacimiento del siglo XV era un jardín secreto. Después de Leonardo, el arte que renacía de los clásicos es el fruto definitivo de una habilidad y de un saber. Es un arte que capta las verosimilitudes. La obra viene a ser el armonioso y ordenado doble del objeto copiado.

Entre esas dos artes, que plantean una problemática tan amplia y compleja para la pintura, se asienta el platónico arte de Leonardo. El matiz peculiar de la filosofía en Florencia a fines de este siglo XV radica en su carácter de humanismo cristiano. Marsilio Ficino absorbió y re-examinó y volvió a sentir el viejo sueño platónico. Nos ha dejado traducciones de Platón, de Plotino, de Jámblico y de Proclo, además de sus comentarios a las obras de estos pensadores. Ha sido el cantor de los misteriosos sueños soñados por los sucesores de los neoplatónicos. Sobre todo su época intentó incorporar toda esta iluminación antigua a la

más luminosa de las doctrinas de los Padres de la Iglesia. Trató de hacer renacer el espíritu de Dionisio Areopagita.

Tomemos únicamente este sencillo ejemplo: Leonardo tradujo en imágenes ese sueño de todos sus amigos, los humanistas de su tiempo. Consideremos un instante el misterioso cuadro del *San Juan Bautista* en el Louvre. Hay mil maneras de captar la iconografía de un santo. Aquí, en Leonardo, tan compenetrado de este humanismo platónico, San Juan Bautista se nos aparece en un claroscuro cobrizo, húmedo y sumido en la penumbra, como si fuese un hermoso efebo, el bello andrógino de los antiguos, cuyo hombro cubierto que tanta luz acumula se asemeja tan extrañamente a un hombro femenino. Emerge de la sombra y vuelve a ella a través de acentos de brillante claridad, parecidos a los resplandores de bronce. Pero abramos asimismo el cuarto Evangelio, tan caro a todos los platónicos de Florencia, y releamos ese texto sincrético donde los escritos herméticos y una filosofía de la luz vienen a fundirse tan extrañamente en el texto sagrado. Versículo por versículo, en la descripción de San Juan Bautista volvemos a descubrir la pintura de Leonardo:

6. Hubo un hombre enviado de Dios, el cual se llamaba Juan.
7. Éste vino por testimonio, para que diese testimonio de la luz, a fin de que todos creyesen por él.
8. No era él la luz, sino para que diese testimonio de la luz.
9. Aquella luz verdadera, que alumbra a todo hombre, venía a este mundo.
5. La luz en las tinieblas resplandece, y las tinieblas no prevalecieron contra ella.[22]

Esta luz misteriosa, esta especulación metafísica sobre los cuerpos luminosos no se encuentra exclusivamente en el *San Juan Bautista.* Todas las obras de Leonardo, concebidas por un artista platónico, se hallan más o menos impregnadas de esta húmeda claridad, propia a todos los escritos herméticos de la época, y preparan, mediante los reflejos y el simulacro de los vapores, esa atmósfera de claroscuro y de *sfumato* que Leonardo supo imprimir tan magistralmente a sus pinturas. Podemos estudiar las fugitivas sombras de un retrato tan enigmático y ejemplar como lo es *La Gioconda,* podemos recordar el día en la gruta de la *Virgen de las rocas,* con los cobrizos *bambini* que reúnen la luz a lo largo de sus brazos; podemos analizar las figuras idealizadas entre las luces fugaces de *Santa Ana,* cuyo estilo satisface tan bien a las definiciones de lo bello según Platón: es siempre el mismo discípulo de los bronceado-

[22] Evangelio según San Juan I, 5-9. Versión de Casiodoro y Valera.

igual que sus amigos los humanistas, por una
tónica. Posee un sentido para los espejismos,
smas, pero en cuanto modelos. Su arte es una
meja a la sofística que nos describe Platón: vive
sortilegios, ante todo de figuras plásticas vistas
pejo, *velut in speculo.* Nos ofrece el ejemplo de
Renacimiento que se halla en perfecto acuerdo
y su lugar. Resucita al hombre únicamente en el
lugar y la generación. Escapa al realismo de los
fiere, en vez de éstos, el idealismo antiguo de
ósóficos y de las Ideas.

por la luz, la claridad y la sombra en Leonardo
odos los textos de sus manuscritos dan fe de ello.
descubrir el origen de esta preocupación cons-
npre los mismos temas a los que hace referencia
e la pintura y en los *Manuscritos del Instituto*:[23]
ua, el muro, el estudio de las transparencias, de
velum que tamiza y enriquece la gama de matices,
arcoíris y el brillo, la cosmología, los astros y su

amente en estos temas de investigación positiva
el genio de Leonardo: gusta una a una todas
y todas las imágenes del pensamiento platónico
de la Academia platónica de Florencia de fines
a comparación de los manuscritos de Leonardo
platónicos de la metafísica de León Hebreo, por
namente reveladora.

más atenta de esos manuscritos de Leonardo nos
sorpresas más y constituye la prueba de lo antes
aude del Sole y en *Ermete Filosofo,* Leonardo se
la influencia de Nicolás de Cusa. Nos damos
rasponiéndolos al registro de la investigación cien-
Leonardo se sirve de todos los temas de los
tónicos para transfigurarlos.

ino y Cattani da Diacceto, sus émulos y sus suce-
borado una estética, que hace de la gracia una
ndor. La belleza y la jerarquía de los seres son
la sombra. El oscurecimiento de la filosofía de
ines de siglo: *partim clara et partim tenebricosa.*
fera nace la obra de Leonardo y la estética del
el fruto de una búsqueda meditada.

a de Platón (el comentario de Ficino a esta obra
Alopa en Florencia en 1496) hay un pasaje[24] que
como primera aparición del tema del agua, del

ancés de Richter.
El Sofista, 239 *d-e.*

espejo y de toda esa ilusión de imágenes y reflejos en el agua que alimentará el pensamiento neoplatónico, particularmente el de Florencia en el Quattrocento. Leonardo también dispone de su *phantastiké-techné*. El arte considerado como *mimesis*, teoría aristótelica de la imitación, cede su lugar al arte considerado como creación fantástica. Leonardo es asimismo autor de simulacros. La pintura es una sofística, y Leonardo se remonta nuevamente al pensamiento de su maestro espiritual Alberti, que en su tratado *De pictura* ya había destacado en todo su valor el carácter ilusionista de la pintura, basándose en el argumento de que ese arte intenta plasmar la tercera dimensión en un espacio de sólo dos dimensiones; y más allá de Alberti tenemos al Trismegisto y la fábula de Narciso como modelo del pintor.

Al intentar en su pintura resolver enigmas y problemas nuevos, Leonardo es un pintor y nada más que pintor; pero fue el platonismo florentino el que le hizo plantear sus problemas.

II. EL MISTICISMO ESPAÑOL DEL RENACIMIENTO

El medio español es el más refractario a la penetración de la pintura veneciana. En relación al Renacimiento, España representa en Europa el espíritu que más se le opone, por su persistencia, de toda la Edad Media religiosa. Por otra parte, es el único país donde el sentimiento nacional se identifica con el sentimiento religioso, con la reconquista de los heréticos; la evolución y expulsión que se inicia bajo el reinado de Carlos V en Granada llega a su culminación precisamente con Felipe II. Así durante el Medievo, España ha sido sin duda el país que mejor ha acogido las influencias extranjeras, y resulta que al eliminar a los moros elimina al propio tiempo un rasgo original de su arte; la batalla entre Oriente y Occidente aporta una amalgama que es peculiar de España: el estilo mudéjar.

El reinado de Felipe II (1556-1598), quien sucede a su padre Carlos V (1516-1556) es testigo de muy diversas tendencias artísticas. En un principio, España, en un estado primitivo, se caracterizaba por las mezclas incesantes de Oriente y Occidente, de los fenicios y los bizantinos, fungiendo los visigodos como intermediarios. Posteriormente se efectúa la invasión del arte moro con sus tres periodos: Córdoba, Sevilla y la Alhambra. Y hacia Toledo, la persistencia del arte cristiano, macizo y más español, acaba por producir el estilo mudéjar a través de las luchas de la avanzada cristiana. Y aparte de toda esta diversidad, no debe olvidarse la influencia de la invasión francesa de Cluny y el Císter.

Estos dos elementos, el oriental y el nacional, que contribuyen a formar el arte español, explican la forma natural con que España acepta las contradicciones, ya que la oposición se halla en la base misma de su historia. Explican asimismo esa forma particular del sentimiento religioso: la familiaridad de la Edad Media se conserva aquí, mientras en el resto de Europa se desecha por anticuada; sigue asociándose a la manifestación del espíritu nacional: si en Francia las Cruzadas dejan de efectuarse, en España siguen teniendo vigencia. Y de aquí surge un realismo que no extraña a nadie en España, mientras que en Francia, a partir de Juan II, el arte gótico es despreciado por su realismo.

A lo largo de la Edad Media occidental, además del misticismo platónico se desarrolla un misticismo orientado hacia el universo, hacia el cosmos, que encuentra la unión con el Creador a través de la contemplación pura de las criaturas. Este misticismo de paz se asemeja, en cierto sentido, al *otium* de la Anti-

güedad: *fruor otio,* una vida de ocio alejada de todo problema. Es, pues, en un principio, la vida en retiro, el *secretum,* el *hortus conclusus* lejos de los ruidos y la agitación del mundo, la transposición espiritual de la paz del convento. Pero esta mística de la paz se caracteriza también por una objetividad llana: el extraño descubrimiento de un mundo que se transformó en algo nuevo al dirigírsele una mirada nueva, y del que se enumeran todas las maravillas en él creadas. Sin esfuerzo alguno se realiza el paso de las criaturas y la armonía universal a Dios. No se trata ya, como en el egocentrismo, de querellas, sumisiones y debates amorosos entre el alma personal y Dios, de una solitaria relación entre Yo y Tú, sino de un nexo trascendente, cosmológico y apaciguador por su armonía, que une al Creador con el mundo creado. Es la posición irénica de esos místicos benedictinos que con tanta penetración y agudeza estudia Dom Leclercq; fuera de ligeros matices, es la posición mantenida por un Pierre de Celle o un Jean de Fécamp y, en sus momentos de ocio, la de un Pedro el Venerable. Este misticismo irénico, occidental, existe también en España en los tiempos de Fray Luis de León, el Horacio cristiano, con un sello humanista en la paz conventual.

Pero el acento principal, tanto social como étnico, del misticismo español de esa época no se encuentra en este campo. Apenas bajo Carlos V, durante el Siglo de Oro, llega a su apogeo el misticismo español, con Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz.

El platonismo del Renacimiento dejó su impresión al influir en el misticismo del Gran Siglo en España. La gradación de las claridades, el esplendor, toda una metafísica de los cuerpos luminosos, el mundo y el espejo, las transparencias y los simulacros indican, con una filosofía del esplendor, la presencia manifiesta del pensamiento platónico.

La *disciplina amatoria* de Platón se encuentra en casi todos los autores místicos del Siglo de Oro. Entre ellos, el pensamiento platónico parece sustraerse al pensamiento profundo y sirve a quienes consideran que la forma está falta de inspiración. La quinta *Meditación del amor de Dios* de Don Diego de Estella no es de lo más original de entre todo lo que ha producido el misticismo franciscano, como tampoco lo es el episódico platonismo de Juan de los Ángeles. Sin siquiera remontarse a Ficino, Malon de Chaide repite los lugares comunes del platonismo mundano cuando expone en detalle, siguiendo a Castiglione y a Bembo, las tres bellezas que son "de los ánimos, de los cuerpos y de las voces"; se topa con los lugares comunes del platonismo sagrado cuando distingue al amor que proviene de Dios y la delectación que siente el alma por su deseo de unirse a Dios. Y de modo pasivo sigue a Dionisio Areopagita, quien celebra la super-

excelencia de Dios y de su belleza, cuando propone para la conversión de la pecadora Magdalena los puntos de vista del agustinismo y el *epistrophé* de Plotino.

La propia inspiración de Fray Luis de León, influida por Góngora, presenta vestigios de platonismo, pero con discreción y grandeza, por ejemplo cuando se refiere a *Los nombres de Cristo*. También en Luis de Granada se perciben alusiones platónicas; las *Adiciones al Memorial* recuerdan sin duda la dialéctica erótica del *Banquete;* discretamente y sólo en un pasaje, Fray Luis de Granada se muestra platónico por un instante en la *Guía de pecadores*: pero en realidad no son más que puntos de contacto con el espíritu platónico. Por el contrario, admira la fidelidad al platonismo y a sus imágenes en esos tratados sin carácter que durante más de un siglo se dedican a la *Hermosura de Dios*. Sus autores son Calvi, Fonseca y el jesuita Nieremberg, un humanista: su eclecticismo de letrado hace memoria de las bellezas ideales de la mundanidad platónica, que tenían ya más de un siglo de vida, y a las que él emplea para alabar el esplendor del Creador, como son las bellezas de la vista, del oído, la armonía de las proporciones, ese "acrecentamiento de la luz" que es un brillo externo de la razón; todo ello orientado "a lo espiritual" en el análisis místico del pecado, "a lo divino" en la teología positiva y negativa del Creador. Tal *nitor* o lustre, ese resplandor y claridad que Nieremberg coloca en el centro mismo de la meditación religiosa del siglo XVII, existe indudablemente, pero sin el patético acento de los místicos verdaderos, sin la herencia más pura de Platón, y aun del Trismegisto, a través de Ficino.

En España, el platonismo fue meramente el fruto de una erudición seca y sólo llegó a ser el alimento de espíritus mediocres. Observemos, en efecto, que los más grandes y auténticos místicos españoles se sitúan fuera del platonismo: Santa Teresa de Ávila (1515-1582) y San Juan de la Cruz (1542-1591).

Nada en el platonismo nos hace recordar ese fervor militante y esa belicosa pasión que hacen de la obra de Santa Teresa, para citar una palabra de Fray Luis de León, "una reconquista". Es un misticismo dramático, ascético, con sus tres "reconquistas" de Dios, de su orden y de sí misma. No podía decirse que el alma española no fuese "alegre" con sus exclamaciones, alabanzas a Dios, gritos de amor y arrepentimiento. Santa Teresa insta, suplica, da ánimos: es la oración patética, el arrebato, la audacia iluminada, pero es también amor. Los caminos que conducen a Dios son infinitamente variados, y esta sentencia inicia el *Castillo interior*. La Iglesia militante vuelve a unirse, a través de estos místicos, con la Iglesia contemplativa. Mejor que en Platón se expresan aquí la excepcional paciencia del pueblo español, su firmeza y constancia, su intransigencia y

severidad. En las Carmelitas encontramos el matiz de un misticismo oscuro, de una actividad dominadora que quiere ganarse su contemplación, y que la gana por su propia industria tal como se gana el cielo, un misticismo imperioso cuyo rasgo imperioso está cortado a la medida de su angustia y que se opone al misticismo blanco de un esplendor teórico y de una gracia que ha descendido desde lo alto para posarse en el alma ofrecida: "Cruz busquemos, trabajos abracemos." Santa Teresa de Ávila ejerció una notable influencia en San Juan de la Cruz, quien fue, en ciertos aspectos, su heredero espiritual.

San Juan de la Cruz se asimiló íntegro el vocabulario del *Cantar de los Cantares;* rebosa de misticismo oriental y de simbolismo judaico. Para San Juan, la imagen es una idea; toda imagen que es válida para el amor humano es también válida para el amor divino. Para expresar algo humanamente, debe emplearse de manera justa el lenguaje sensible. Es un poeta que conoce a los poetas profanos, pero hace poesías "a lo divino" que son, en el fondo, "refundiciones". "Es necesario que los hombres tengan un placer, sea con Dios o con los hombres."[1] San Juan de la Cruz hace constante uso de las parábolas bíblicas; Jesús todo lo expone mediante parábolas y la poesía mística simbólica puede, así, autorizarse a hacer lo mismo siguiendo el ejemplo divino.

La influencia del sentimiento religioso se mezcla con otras influencias, éstas extranjeras. Pueden observarse hacia fines del reinado de Carlos V dos corrientes: la corriente peninsular por un lado, y la renacentista, procedente de Flandes, Alemania, Francia y desde luego Italia, por el otro. Esta segunda influencia predomina durante el gobierno de Carlos V, quien actúa de mecenas y manda traer artistas del extranjero, como por ejemplo a Ticiano. Pero como los españoles consideran más bien ficticio el arte italiano, lo alteran introduciendo impresiones personales, nacionales y religiosas.

Felipe II, a pesar de que no profesa el eclecticismo artístico de su padre, continúa su papel de mecenas. Y bajo su reinado se construye El Escorial, verdadero museo de pintura. Durante los primeros años de su reinado predominan las influencias extranjeras.

En pintura, se evitan las columnatas y los fondos convencionales. Se tiene predilección por los fondos oscuros, el cielo gris, o por Toledo y la campiña toledana; son paisajes místicos españoles que expresan una atmósfera atormentada y caótica. Por doquiera se observa una resistencia a la importación italiana. El fundo verdadero en que se despliega la pintura española es el retrato, austero y triste, procedente de Antonio Moro, ho-

[1] *Diccionario espiritual* de Francisco de Osuna.

landés que hace escuela: Pantoja de la Cruz y Sánchez Coello, este último de origen portugués* representan príncipes arropados en sombras y pobres princesas enclaustradas, con sus manos tontas y deformes.

La influencia flamenca es más directa por la profundidad de su sentimiento. Las picarescas y siniestras diabluras de Jerónimo Bosco, con su arte visionario, hacen su entrada en El Escorial, y el arte religioso se hace presente en Sevilla, en el museo y en la catedral. El pintor auténtico, con sus exageraciones y la estereotipia de sus Cristos muertos y sus Vírgenes dolientes, sus iconos patéticos y bárbaros, forja todo un arte expresionista que se opone radicalmente al estilo italiano.

Sería la labor de un artista cretense el lograr la síntesis de los contradictorios espíritu cristiano y genio veneciano: y ésta es la significación histórica y la aportación del Greco. El Greco pasa su juventud en Roma y recibe en un comienzo la influencia de Rafael y de Miguel Ángel; y más tarde se hace español gracias al orientalismo y al estudio de los mosaicos bizantinos que había visto en su infancia. Después de su lienzo *Cristo llevando la cruz* abandona la riqueza de los colores venecianos para adaptarse a los de los policromistas españoles. Alarga los cuerpos para transformarlos en seres celestes. *El entierro del Conde de Orgaz* está construido en dos pisos: en el inferior, la galería de retratos, con el suyo y el de su hijo; y en el superior, cuerpos alargados e idealizados. Es ésta la forma con que El Greco captó el alma española, el "amor divino" y el "amor profano" dignos de los espíritus atormentados de su siglo.

Desde fines del siglo XVI se percibe un esfuerzo real por alcanzar simplicidad y austeridad, y la severidad del Escorial es fruto de un sentimiento religioso. Esta austeridad es más visible todavía en la escultura. El artista se convierte en colaborador de los predicadores y se afana por sugerir las fuertes emociones que trastornan una vida llevada en el interior de las iglesias. Berruguete abandona la escultura en mármol para tallar la madera y acrecienta el poder emotivo mediante la pintura. Ya desde el primer tercio del siglo XVII posee la escultura un gran poder dramático, y Hernández, maestro de la Escuela castellana, anuncia ya la magnífica Escuela de escultura de Sevilla. Se libera de las influencias italianas para atenerse al ambiente en que él mismo vive.

¿Qué resultados pueden esperarse para el arte después de esta lucha entre las nuevas formas del arte y el sentimiento religioso tan peculiar de los españoles? El Escorial está compuesto de

* Por haber residido en Portugal se le atribuía nacionalidad lusitana. De hecho nació en Benifairó, Valencia. [T.]

elementos extranjeros, y por ello irradia una frialdad, una gravedad que proceden de la asimilación de esos elementos por parte de España. A conclusiones análogas llegamos si consideramos la obra de Berruguete y del Greco.

El afán por incorporar elementos foráneos es más marcado bajo el reinado de Felipe que en cualquier otra época. Es el momento en que España se halla en pleno desarrollo y en que su sentimiento religioso llega a su apogeo. Ese intento de fusión y de transformación hará surgir las grandes escuelas artísticas del periodo siguiente, que serán las más originales de ese gran periodo del arte español: la escultura con Montañez y la pintura con Velázquez.

III. LA ESTÉTICA FRANCESA EN EL SIGLO XVII: EL CLASICISMO

A) CARACTERÍSTICAS GENERALES

SI ES posible caracterizar el arte mediante una fórmula, el nombre que podría darse a la estética del siglo XVII es el de "cultura", por cristalizarse en la reflexión el estado cultural de esta época. Es el siglo mismo del racionalismo, del racionalismo puro, *in se*. No hay otro siglo en la historia donde el racionalismo haya sido tan dominante como en éste. Para los artistas y los estéticos del siglo XVII, el arte —lo bello— consiste esencialmente en la presentación más directa, más pura, más nítida y clara de lo verdadero: "Nada es bello aparte de lo verdadero, y sólo lo verdadero es digno de ser amado."[1]

Todo el siglo XVII se ve dominado por la concepción francesa del arte y por el racionalismo estético. ¿Cuál es la característica esencial de ese racionalismo? Existen en el hombre dos esferas distintas:[2] una es la esfera de la sensibilidad, la *facultas inferior* de que habla Wolf, la esfera inferior; y la otra es la esfera superior, la razón. La actitud que todo hombre debe observar para pensar bien y actuar bien consiste en subordinar completamente la primera a la segunda. La esfera de la sensibilidad es inferior por ser la esfera de lo inestable, del cambio, de lo movedizo y del instinto: en ella no son posibles la lógica, la moral ni la religión. Por el contrario, la esfera superior del entendimiento y de la razón es la de lo general, de lo estable, de lo universal y de lo masivo; o en palabras más breves: de la regla y de la ley.

Así definido, el racionalismo preside toda la organización de la Francia monárquica y de los otros países de Europa que siguen como modelo la organización francesa. Dios se encuentra a la cabeza de la jerarquía; su representante en la tierra es el sacerdote o el rey. "El hereje —escribe Bossuet— es aquel que tiene una opinión." Su concepción es racionalista, política y social.

El arte se someterá generalmente a reglas, a leyes, y no intentará jamás salirse del marco; se halla al servicio del rey, de la ley real, de la moral y de la religión. Este arte moralizador, esta identidad entre el impulso creador y el impulso moral, se

[1] Boileau, *Épitre IX* al Marqués de Seignelay, V, 43.
[2] Cf. Platón.

realizan en el siglo XVII con toda naturalidad, salvo en algunos libertinos y rebeldes. Sin duda alguna, el arte debe producir un goce, pero ante todo debe corregir.

En lo que respecto al arte literario, durante el siglo XVI se imitaba lo antiguo, pero en el XVII se efectúa una doble imitación: a la Antigüedad clásica (en esos tiempos mal conocida y equivocadamente interpretada)[3] se le añade la antigüedad cristiana. Es un siglo cristiano, no exclusivamente pagano; un cristianismo que no es místico ni oriental ni semítico, pero ardiente y apasionado. No es solamente el cristianismo-enfermedad de un Pascal, sino también un cristianismo asentado y escolástico. Ambas antigüedades, en definitiva, son mal comprendidas.

El arte literario se caracteriza además por la ausencia de lirismo. Malherbe es *el* poeta lírico. Hay desde luego fabricantes de hermosos versos, como Boileau, pero esos versos se enumeran, no se cantan: "El campo por el momento no está muy floreciente."[4] La fábula de La Fontaine, no obstante el temperamento muy personal de su autor, es todo lo opuesto del lirismo. El teatro es un arte de geómetras, de jugador de ajedrez, de mecánico. El punto de vista formal, con la unidad de lugar, tiempo y acción, arrastra consigo el fondo: una idea cualquiera es la forma misma de toda especie de trabajo racional, intelectual, es la función misma del entendimiento que tiende a la unidad, a la realidad, al polvo complejo y multiforme de imágenes del exterior. Abstraemos y unificamos , lo cual corresponde al pensamiento y a la razón. La unidades de tiempo y de lugar son simples medios de economía estética y resuelven la dificultad de aprehender lo diverso que aparece en los cuadros. Los personajes no emiten más que un solo grito, un solo sonido, y de aquí resulta cierta uniformidad.

La comedia, que debería ser la vida misma, es rigurosamente equivalente a la tragedia en cuanto a sus raíces, no hay una multiforme diversidad de lo ridículo. El héroe uniforme representa un carácter de una pieza, una personificación de alguna pasión. La filosofía media de Molière está compuesta de gente razonable: Henriette es la heroína de esa filosofía.

Las artes plásticas presentan rasgos similares, la misma organización. Le Brun es el Luis XIV de las artes, que aparecen jerarquizadas, disciplinadas, como el resto del reino. El estilo noble, grave y majestuoso está impregnado de orden, de mesura, de regla, de razón. Los grandes pintores clásicos franceses Callot (1592-1635), Poussin (1594-1665), Lorrain (1600-1682), Philippe de Champagne (1602-1674) y Puget (1622-1694) imitan la

[3] Cf. las "Jeunes gens de Racine" (La gente joven de Racine) en Taine.

[4] Molière, *Tartufo*, acto I, escena IV, verso 225.

naturaleza, o para ser más precisos: imitan a Italia con una contenida explosión de lirismo. No solamente imitan la gran época renacentista, sino también a los contemporáneos, como Bernini y los Académicos. El canon del siglo XVII hace nacer el género musical más anti-musical, la naturalidad más opuesta a su buen sentido, y al sentido común que la gente de ese siglo creía poseer. Nace la ópera: Monteverdi había preparado el camino a Lully. Se le asocian ballet antinaturales como el Ballet de la Reina. Las tragedias cantadas son un absurdo.

En los jardines se recortan los árboles, no permitiéndosele a ninguno que crezca como a su savia se le antoje. Surge el parque a la francesa de Le Nôtre, en que destaca la ausencia de la naturaleza auténtica que, en opinión de la gente de la época, existe siempre en superabundancia y a la que le sobra mucho. El arte social de los jardines está hecho para los tacones de las damas, y las avenidas para las comitivas engalanadas.

B) CLASICISMO FRANCÉS Y ARTE LITERARIO: COMENTADORES Y OPOSITORES DEL CLASICISMO

En el siglo XVII no hay estéticos propiamente dichos. Encontramos algunos artistas que han reflexionado sobre su arte y que han escrito dogmática y teóricamente acerca de él. En cuanto a las otras artes, como las de la palabra, descubrimos una estética implícita, ya sea en la tragedia o en los autores semi-moralistas, semi-filósofos y semi-literatos. La *Poética* de Aristóteles se enseñorea sobre todo el siglo XVII, después de haber dominado ya el XVI. En 1498 había aparecido en Venecia la primera traducción de la *Poética*, y en 1503 la primera edición del texto original. A partir de ese momento, los comentarios y las traducciones se sucedieron incesantemente.

El *Arte poético* de Aristóteles, que influyó en todos esos autores, es el balance de un sabio y un naturalista de la gran época artística que le había tocado vivir. Estudia en esta obra las ideas teóricas que se desprenden de la práctica estética de los griegos, sobre todo de Sófocles. No propone una serie de recetas, sino que establece científicamente las normas artísticas de los grandes autores de tragedias y aun de los grandes comediógrafos. De aquí parten los autores de los siglos XVI y XVII para encontrar reglas y leyes, a despecho de todas las contingencias de lugar, tiempo, etc. Mientras que la misión de Aristóteles había consistido en describir, los autores del siglo XVII tienden a prescribir. Son los "legisladores del Parnaso", están convencidos de que la estética es una ciencia normativa, no descriptiva. Para los estéticos de esta época —con excepción de Ronsard, que es poeta—, los últimos elementos de toda la esfera estética per-

tenecen a una esfera intelectual; se trata de prescribir, de dictar leyes; lo único universal, general y necesario son las ciencias de la razón.

Ciertamente podemos leer en Horacio la idea de que el poeta nace y no se hace: *poeta nascitur*. La inspiración, el dón, las musas ... con todo ello están de acuerdo los racionalistas, incluido Boileau, pero están convencidos de que en todo ejercicio artístico hay una parte que es inconsciente. Es raro encontrar en ellos un poco de embriaguez sagrada; pero aun cuando admiten el inconsciente, creen que el elemento inconsciente se atiene a las mismas normas. Para ellos, el instinto es una razón adormecida, pero no por ello deja de ser razón. Toda la esfera es racional, y lo es casi siempre conscientemente. Nos ofrecen una racionalización del instinto que no hace sino imitar a la razón y que realiza el mismo trabajo que una razón muy avisada.

El artista ¿trabaja para sí mismo o para el público? En una gran obra está contenida implícitamente una fuerza expansiva. El gran artista no es sólo el que crea, sino el que tiene fuerza suficiente para imponerse al público con su obra: en todo artista hay un notable hombre de acción. Entre el público y el artista existe un lenguaje común, en el que algo hay de general y, por consiguiente, de racional. Pero no es posible enseñarlo, debido a que no hay recetas. La esfera estética no es únicamente un campo del sentimiento intelectual, sino que el elemento racional desempeña aquí un papel considerable con sus leyes, sus grandes leyes que es necesario seguir. Es una dirección a la cual atenerse, ya que las fronteras de lo racional en el campo estético son generosas. Dentro de ese campo, las leyes son muy generales, y es posible permitirse ciertas fantasías, incluso es deseable, y son justamente estas variantes las que constituyen el interés o, mejor dicho, el genio de la obra. Sin el elemento de imaginación, el ámbito de lo bello sería enteramente uniforme. Existen variedades de tipos de la tragedia, no uno solo, y lo mismo sucede con el poema lírico. El gran error del siglo XVII radica en haber creído en esa unidad del tipo de belleza, según el lugar y según el tiempo.

Las ideas de Ronsard sobrevivieron incluso hasta principios del siglo XVII. Pero a continuación surgen divergencias. Algunos autores dramáticos de los albores del siglo XVII en Francia, España e Italia se rebelaron contra la imitación de los antiguos y contra las normas consideradas como leyes irrecusables y trasmitidas por Escalígero y sus discípulos.

La doctrina clásica sustituye a los teóricos que parten de Aristóteles y a aquellos que se han opuesto al filósofo griego. El resultado de estas dos fuentes, formadas por los comentadores y los opositores, producirá el clasicismo.

Vida, en su *De arte poetica* de 1527, es el primer autor de una poética basada en la *Poética* de Aristóteles. Escalígero (1484-1558), en sus siete libros dedicados a la poética, *Poeticae libri septem*, que en cierta forma representan una obra canónica, parte de la mal entendida definición (mal entendida hasta los tiempos de Lessing) que da Aristóteles de la poesía en general. Para éste, la *mimesis* es representación, imitación. Para los intérpretes de Aristóteles, y muy particularmente para Escalígero, tal parece que este vasto dominio debe recorrerse en dos direcciones: de un lado, *quod imitemur*, o sea qué debemos imitar en la naturaleza; del otro lado, en cuanto sepamos qué, *quomodo imitemur*, cómo imitarlo, mediante qué elementos estilísticos. Las investigaciones de Escalígero lo llevaron a la tragedia, pues en su opinión la poesía dramática es la única que responde a este concepto de imitar, de *mimesis;* el arte dramático es en realidad el arte del gesto y no de la palabra, como se cree comúnmente. Para Escalígero, la tragedia se ajusta ante todo a un fin moral. Podremos observar este acoplamiento de estética y tragedia a lo largo de los siglos XVII y XVIII. El nexo indisoluble entre lo bello y el bien también está expresado en Escalígero: "La tragedia muestra las pasiones mediante acciones para que nos atengamos a los buenos y los imitemos y despreciemos a los traidores." Según Escalígero, la tragedia, al igual que la poesía entera, debe imitar lo más cerca posible a lo que es verdadero: *"Quam proxime accedant at veritatem."* Pero en este punto, los clásicos creen que basta con haber observado bien las cosas y con conocerlas para representarlas... De donde resulta que la tragedia puede aprenderse. Escalígero piensa que pueden darse "recetas", y en esta concepción nos enfrentamos a dos teorías antagonistas del arte. Por una parte, el arte consiste en la imitación, en la representación; es el arte realista, el arte naturalista que tiende a imitar la realidad, la naturaleza. Por la otra, el arte tiene un objetivo moralizador, lo cual destruiría la primera finalidad, puesto que el arte realista es absolutamente amoral.

Chapelain (1595-1674), autor de *La Pucelle* (La doncella), piensa que el verdadero arte debe ir hasta crear una ilusión, que no se debe distinguir el objeto de su representación artística, sino que únicamente debe imitarse lo que es bueno; excluye, por lo tanto, el arte realista.

De hecho sí existe en el siglo XVII una conciliación de estas dos formas, la realista y la moralizadora. Los artistas del siglo XVII entendían por naturaleza la naturaleza humanizada y civilizada, como lo era por ejemplo el parque de Versalles. Al presentar las dos proposiciones en realidad sólo ofrecían una sola, ya que dentro de la naturaleza que debe elegirse es la razón la que hace la elección. Ahora bien, la razón debe escoger lo

moral. En ciertos artistas, la síntesis y la conciliación de realismo, racionalismo y moralismo se efectúan por sí mismas. En otros, como en Molière, en quien podemos descubrir una pizca de inmoralidad que por cierto no es más que una falsa inmoralidad, no se realizan ni la síntesis ni la conciliación. En La Fontaine, la naturaleza es una verdadera selva sin presentar siquiera la ley de la selva: es así y no hay que rebelarse contra ello. Así pues, no en todos los artistas del siglo XVII se ha operado esa conciliación. Ha habido pintores naturalistas y retratistas. Esta estética del siglo XVII no es tan uniforme como parecía ser en un principio. En todo caso, debe reconocerse que el primer teórico que los estéticos del siglo XVII invocan, Descartes, ve en la imitación de la verdad una misión moralizadora del arte, siendo la razón su instrumento.

Laudun d'Aigaliers ofrece en su *Art poétique* (1598) una interesante discusión novedosa —más tarde aprovechada por Lessing— contra las leyes de unidad del tiempo y lugar que se habían impuesto a los griegos por las condiciones materiales de su teatro; la invención del telón, entre otras, modifica por completo el arte teatral.

La idea de Alexandre Hardy (1570-1631) consiste en que debe existir un acuerdo con el público. Todo lo que el uso prueba y que gusta al público viene a ser enteramente legítimo.

Lope de Vega (1562-1635), en el *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), desea obtener los aplausos del pueblo, "porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto".

Heinsius (1580-1655), en *De tragediae constitutione* (1611), sólo confía muy limitadamente en las reglas de una tragedia. En las reglas, sostiene, no hay más que un *utile négatif*, y no es posible prescribir lo que debe hacerse.

Antes de Boileau, Chapelain cree haber fijado las leyes de la producción poética y expone sus puntos de vista estéticos en los *Sentiments de l'Académie sur le Cid*. Comienza por afirmar que para encontrar las leyes de la creación poética no debe uno apoyarse en la poética de los antiguos, sino atenerse exclusivamente a la razón y no hablarse más que siguiendo a ésta. "Propongo como fundamento que la imitación en todo poema debe ser tan perfecta que no parezca haber diferencia alguna entre la cosa imitada y la que imita."[5] Éste principio de imitación, que en Chapelain aparece como resultado necesario de la visión racionalista, debe llegar a develar todas las ocasiones de la realidad, ya que de ésta emanan todos los frutos que la poesía puede producir en nosotros. Este punto de vista es aplicado por Chapelain a la teoría de la tragedia. En toda clase de drama hay dos órganos: la acción y la representación de esa acción. La duración de

[5] Chapelain, *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, p. 140.

la acción debe, pues, ser normal, es decir, de cuatro horas. Así como sería erróneo representar en un mismo cuadro dos tiempos y dos lugares diferentes, así también un poema dramático sería falso si se cometieran en él los mismos errores. La ley de las tres unidades queda así deducida y demostrada.

Emparentado con Chapelain está el pensamiento de Scudery (1601-1667), quien sostiene que la tragedia debe ser verosímil, es decir, que pueda aceptarse fácilmente y sin requerir pruebas por parte del espectador. "Debe preferirse —escribe— la verosimilitud a la verdad siempre que lo verdadero se oponga a la razón, o bien a la sociedad, a la conveniencia o a las reglas del arte."[6] Scudéry distingue, pues, entre la razón y la verdad. Para él, todo arte es interpretación, es una nueva representación.

La Mesnardière (1610-1663) sostiene las mismas ideas en su *Poética* (1640), sin aportar pensamientos nuevos.

Cierto número de autores se oponen con anticipación a Boileau y al racionalismo universalista típico de la doctrina del siglo XVII. Para ellos, la unidad, la identidad y el hecho de someter todas las obras de arte a las mismas leyes racionales equivalen a la muerte del arte. Además, no existe solamente un tipo de arte. Esta aberración será llevada a su extremo durante el siglo XVIII. El romanticismo ha descubierto verdaderamente el espíritu histórico que ya empieza a dibujarse en el siglo XVII en el prefacio a una tragicomedia, *Tiro y Sidón* (1630), de François Ogier, donde se concibe un arte diferente para los diferentes pueblos: "Lo bello supremo es absoluto —escribe Ogier—, es una concepción del espíritu que ninguna literatura ha realizado, ni la de los griegos ni la de los españoles, literaturas que presentan y gustan una especie de belleza enteramente distinta de la que estimamos en Francia; el pueblo francés no se parece al pueblo griego; es impaciente y amante de novedades."

El primer teórico que los estéticos del siglo XVII reconocen, Descartes (1596-1650), es el auténtico creador del racionalismo en Francia y en Europa. En la imitación de la verdad ve él una misión moralizadora del arte y considera a la razón como su instrumento, según mencionamos ya arriba. Todos los autores de este siglo dependen en mayor o menor grado de Descartes, quien en cierto modo es la conciencia de toda una época. El clasicismo racionalista, el intelectualismo en sí, tienen su raíz en el *Discurso del método* y sus fundamentos en los preceptos para el pensar recto: "No aceptar nunca como verdadero lo que con toda evidencia no reconocieses como tal, vale decir, que evitaría cuidadosamente la precipitación y los prejuicios, no dando cabida en

[6] Scudéry, *Observations sur le Cid.*

mis juicios sino a aquello que se presente a mi espíritu en forma tan clara y distinta que no sea admisible la más mínima duda."[7]

Como los estoicos, Descartes está convencido de que el único criterio de la verdad es la verdad misma. Solamente las verdades matemáticas y físicas se imponen a nuestro juicio. Así como en toda estética racionalista lo asombroso es lo feo, así también el gran problema del racionalismo es el error cuyas causas son inherentes a la propia razón: pero se concluye entónces que guiamos mal o imperfectamente nuestra razón.

Descartes no ha consagrado explícitamente una parte de su obra a la filosofía del arte; sin embargo, puede derivarse de su metafísica una teoría de lo bello. Descartes piensa en lo bello, no en lo sublime ni en lo cómico, tampoco en lo feo o en la característica en que se encuentran elementos aberrantes. Un objeto es tanto más bello cuanto menos diferentes sean unos de otros sus elementos y cuanta mayor sea la proporción entre ellos. Esta proporción debe ser aritmética, no geométrica.

En cuanto los objetos y cada sentido, el más deleitable de los objetos y el más agradable al alma es aquel que no es tan fácil de ser conocido como para no dejar desear alguna cosa a la pasión con la que los sentidos tienen costumbre de comportarse frente a los objetos, pero no tan difícil como para hacerlos sufrir. Pero este rasgo de lo agradable se halla en contradicción con la ausencia de confusión. Descartes comenzó con un racionalismo puro, pero después se dio cuenta que cuando estamos frente a un objeto placentero penetra en nosotros cierto aspecto de facilidad, que sin embargo debe resistir a la aprehensión: es la delectación; y ésta no debe ser tan fácil como lo sería lo gracioso; hace falta una pequeña lucha, un esfuerzo. Cuando los elementos que componen el objeto son más numerosos y complejos, como en Mozart y Haydn, por ejemplo, el nexo entre los elementos y la unidad resulta visible con menor facilidad; es necesario, pues, realizar un trabajo intelectual.

Descartes ve, por otra parte, cuestiones de grado. Si hace falta un cierto esfuerzo para aprehender lo bello, la verdad es que hace falta algo más: que el objeto bello sea claro y distinto y que sin embargo algo quede todavía por desearse; es necesario un más allá además de nuestro dominio sobre el objeto. Lo bello no es exhaustivo; posee un elemento inasimilable, un elemento diferente. En la obra de arte hay algo que sobrepasa la aprehensión completa, algo que se halla escondido, algo misterioso; y aquí es donde vemos el genio del artista. El artista auténtico no puede a veces explicarse a sí mismo por completo su obra. En toda creación artística verdadera, como también en la creación

[7] Descartes, *Discurso del método*, trad. de M. E. Biagosch, Sopena, Buenos Aires, 1942, p. 41. [T.]

orgánica, hay un elemento inconsciente imposible de reducir íntegramente a la conciencia. Y este resto, este pequeño resto, es lo esencial.

El *Compendio de la música* que escribió Descartes en 1618 es a la par un estudio psicológico y un tratado científico que no aborda directamente los problemas estéticos, pero que se presta a interpretaciones estéticas. Se percibe que Descartes se interesó aquí principalmente en las leyes matemáticas a las que obedece la música; técnica y física de los sonidos, acordes, consonancias y disonancias. Descartes relaciona este tratado, por el modo en que plantea el problema, a su teoría de las pasiones: convierte el sentimiento musical en una pasión. Hasta los racionalistas se ven obligados a reconocer que todas las artes, y por tanto también la música, tienen como fin el producir placer, procurar una atracción de la sensibilidad, un encanto. No solamente ha de producir un placer en sí, sino la concordancia entre el objeto exterior y aquello que éste exige; es la concordancia entre la energía y nosotros mismos lo que debe suscitar en nosotros las diferentes pasiones.

El medio de la música es el sonido. Se distingue en él la duración, la intensidad, la altura. Descartes se atiene a esta división y comienza por estudiar la duración, la medida y el ritmo y desea descubrir la naturaleza del compás, de la duración de los sonidos y de la medida. Plantea el problema del modo siguiente: según él, se efectúa un cálculo interior; añadimos los tiempos cuya proporción se percibe fácilmente; hay un Yo que conoce y un entendimiento que adiciona; los ecos del sentimiento subsisten. La fusión, que es una operación puramente intelectual, se hace ya patente en Descartes. Llega a formular una ley psicofisiológica de suma importancia: los gestos, los movimientos regulados de nuestro cuerpo, dividen el tiempo. El sonido fuerte estremece con mayor potencia los espíritus animales, y esto excita el cuerpo entero y lo dispone para moverse. Toda especie de modificación intensa del alma es acompañada de movimientos y se traduce a fin de cuentas en movimientos.

Esta teoría general de la música es precursora de las teorías modernas que afirman, como la de Hanslick,[8] que la música es incapaz de expresar algo, sea lo que fuere, con excepción de sí misma, y que cuando más es un mero factor de excitación o de depresión. Sólo el carácter dinámico es primitivo y el músico nos guía en las asociaciones mediante el título y los movimientos. Descartes insiste en la variedad de medidas; para él una medida lenta produce una impresión de pasiones lentas: tristeza, temor, orgullo.

[8] Cf. Hanslick, *De lo bello en la música.*

Las ideas cartesianas predominaron a lo largo de todo el siglo XVII. Pero, ¿en qué consiste, en suma, esta estética cartesiana?

Es una estética racionalista en que se identifican los ámbitos de lo bello y lo verdadero. El placer de los sentidos mismo obedece ya a determinadas leyes y es, en consecuencia, racional.

Pero, al igual que todos los racionalistas, Descartes percibió la diferencia que existe entre las nociones de lo bello y lo verdadero, lo bello penetra en nosotros con una peculiar facilidad; el "no sé qué" de lo bello fue sentido incluso por Descartes, uno de los menos sensibles de entre los grandes hombres de letras franceses.

Descartes parte de una contradicción y de una antinomia. Quedó asombrado al descubrir el papel que desempeña el aspecto fisiológico del ser en el proceso estético y psicológico en general

Con un dualismo exagerado, dividió al ser humano en alma y cuerpo, en pensamiento y extensión. La pasión no es la rigurosa separación de los dos elementos, sino el fruto de un desbordamiento. La estética se encuentra entre los dos ámbitos. Fisiológicamente se la puede considerar situada en la óptica y la acústica, y dentro del campo de la acústica constituye el paso del pensamiento a la extensión.

Lo que resuelve la antinomia es la manera como Descartes muestra que en el fondo el ámbito de la extensión obedece a las mismas leyes que el ámbito del pensamiento, al menos en lo que respecta al campo de la estética. El muro entre el alma y el cuerpo, lo psíquico y lo fisiológico, se destruye y cae. Los sentidos se hacen inteligentes y racionales. Esta intuición intelectual, tal como aparecerá algunas generaciones después en Kant, para quedar negada por completo, se presenta claramente en Descartes. Los sentidos que calculan, que son inteligentes, que no reaccionan meramente de forma espontánea, sino que también efectúan cálculos, pertenecen, en palabras de Leibniz, al campo de la razón inconsciente.

En su *Discours sur les passions de l'amour* (1652) que, si es apócrifo, al menos refleja el pensamiento pascaliano,[9] Pascal (1623-1662) distingue dos facultades que a primera vista son antagonistas en el alma humana; el pensamiento y la pasión propiamente dicha. "El hombre ha nacido para pensar" —escribe al prin-

[9] E. Faguet ha consagrado al *Discurso sobre las pasiones del amor* un importante artículo: "Pascal amoureux", *Revue latine*, 25 de octubre de 1904, al que respondió Giraud en un artículo: "Pascal a-t-il été amoureaux?", *Revue des Deux Mondes*, 15 de octubre de 1907, en que presenta sus reservas respecto a la atribución del *Discurso* a Pascal.

cipio de su *Discurso.*[10] Pero un poco más adelante dice: "Es necesario que alguna vez lo agiten las pasiones que siente en su corazón con raíces tan vivas y profundas."[11] Pascal se dedica sobre todo a analizar el amor, cuya definición explica los dos espectos contrarios de que hablábamos: "El amor —escribe— es un apegarse del pensamiento."[12] Explica también las relaciones entre la pasión y el espíritu. Únicamente los grandes espíritus son capaces de pasiones grandes, porque su pensamiento siempre está orientado hacia el movimiento y la acción. Los espíritus mediocres, por el contrario, son incapaces de tener pasiones, puesto que aman el reposo: "La vida tumultuosa es agradable para los grandes espíritus, pero a los mediocres no les produce placer alguno."[13] Esta concepción pascaliana de la pasión se aproxima a ciertos puntos de vista de la pasión razonable y disciplinada que encontramos en Racine y a la pasión cartesiana moralizadora; en una palabra, se acerca a la pasión clásica.

En su *Discurso,* Pascal inicia el estudio de lo bello. Para él, el ser humano, que es la más hermosa criatura de Dios, es el ser en quien reside lo bello; y en la naturaleza, lo bello es aquello que le parece bello al hombre y que se le asemeja: "Cada quien —escribe— tiene el original de su belleza, cuya copia busca en el amplio mundo." La belleza es la conveniencia, y es también lo agradable. En el mismo *Discurso* escribe Pascal a propósito de lo bello: "La belleza está repartida en mil materias diferentes. El sujeto más adecuado para poseerla es una mujer. Cuando ésta tiene espíritu, la belleza la anima y la hace resaltar maravillosamente." Este *Discurso* se sitúa entre la primera y la segunda conversión de Pascal y fue escrito en una época en que se hallaba entregado a las diversiones y al juego. Es el momento en que se aleja de Dios, y bien lejos estamos de su periodo jansenista.

No nos detendremos más de lo imprescindible en la estética de los literatos propiamente dicha, que tantas veces ha sido tratada; únicamente citaremos algunos grandes escritores a título de ejemplos.

El retroceso del pensamiento estético en el siglo XVII, con Boileau y su *Arte poética,* se hace patente en forma muy clara cuando se compara a este autor con Ronsard (1524-1585) y su *Compendio poético.* En el siglo XVII se sacrifica la invención; el poeta sólo debe representar la realidad. Ronsard afirmaba, por el contrario, que la cualidad esencial del poeta es la invención, es decir, la creación de acontecimientos, personajes, sentimien-

[10] Pascal, *Discours sur les passions de l'amour,* ed. Brunschvicg, Hachette, París, p. 123.
[11] *Ibid.*
[12] *Op. cit.,* p. 134.
[13] *Op. cit.,* p. 124.

tos, como creación viva y no como mera imitación. Sin duda, el poeta y el artista no pueden crear sino basándose en la naturaleza, en los sucesos que ésta les proporciona, pero el artista puede y debe disponer de esos elementos, asociarlos según un orden que no le ha sido señalado por la realidad. La creación consiste en la asociación y sobre todo en la disociación. Ronsard intenta definir su concepción de la invención diciendo que es un dón natural de una imaginación que concibe las ideas y las formas de todas las cosas, tanto celestes como terrestres, animadas e inanimadas, para representarlas, describirlas e imitarlas. Imitar y representar las cosas "que son y que pueden ser", he aquí la diferencia radical entre ambos siglos.

Boileau siente, sin embargo, la necesidad de invocar la facultad de creación y de invención. Se ve obligado a reconocer una parte de sensibilidad y de fuerza creadora inconsciente y otra parte de dón irreductible a la inteligencia pura, al conocimiento claro y distinto:

Si su astro al nacer no lo hizo poeta...[14]

La primera misión del artista es actuar sobre la sensibilidad del público. El artista es un amante que solicita el aplauso, la aprobación de una muchedumbre: "Provocar placer y sentimiento."

Pero la meta fundamental para Boileau es la racionalidad, el intelectualismo en el arte. La facultad creadora no es la sensibilidad enriquecida por la inteligencia, sino la inteligencia pura: la razón. Descartes había mostrado la dominación universal de la razón en el campo de la investigación; no obstante, se había dado cuenta de que existía un campo diferente, compuesto por el amor y la sensibilidad. Pero Boileau es un formalista:

Amad, pues, la razón: que siempre vuestros escritos
recibirán de ella sola su lustro y su precio.[15]

No hay para él un entendimiento reflexivo; la razón sola es determinante: no hemos llegado aún a Kant. Hace falta buscar ciertas reglas; una vez halladas, lo único que debe hacerse es aplicarlas; la actitud del artista que comienza a crear es exactamente igual a la de un sabio:

[14] Boileau, *Art poétique*, canto 1, verso 4.
[15] *Ibid.*, versos 37 *s.*

Antes de escribir, aprended a pensar.[16]

Al querer reducir el arte literario a la razón, es natural que Boileau se rebele contra toda intervención de misticismo, de religión. Pues la religión equivaldría a una intrusión del sentimiento, de lo irreductible a la razón: la fe.

En la tragedia francesa, que es la obra artística por excelencia del siglo XVII, los protagonistas son portadores de pasiones, mejor dicho, de una sola pasión. Mientras el drama extranjero es creado mediante un esfuerzo de la imaginación, los caracteres franceses son producto de la abstracción, es decir, del razonamiento, y aquí se encuentra la estética entera del siglo.

Sin duda alguna hay una que otra excepción, particularmente en Racine. Si en Corneille el personaje Pauline es ya más complejo de lo que en realidad permite la estética de la dramaturgia francesa, tenemos en Racine, con el personaje de Nerón, una lucha de lo que ha sido, es decir, de lo que sus maestros han querido que fuese, con su carácter verdadero. Claro está que la complejidad de estos personajes es muy relativa si se la compara con los caracteres shakesperianos, por ejemplo Romeo o Lear, con todos sus matices, sus *tics* y las manías morbosas de Hamlet.

La dramaturgia de Corneille no es, en el fondo, más que un comentario a la *Poética* de Aristóteles. Comienza por recordar la definición más general que el filósofo griego da de la poesía dramática y del arte en general. Su objeto es gustar al espectador, o sea al contemplador estético particular. Este placer, comprobado y buscado por el autor dramático, es *sui generis*, es un placer que le es propio. Pero interviene aquí un problema racionalista, ya que para procurar ese placer peculiar, es necesario seguir los preceptos del arte y producir el placer según las reglas. A todo arte, y muy en particular al arte dramático, que es el más calculado e intelectual, corresponden leyes ineluctables: unidad de acción, de lugar y de tiempo.

Para Corneille, el arte debe gustar, pero también corregir; esto no significa un verdadero dualismo para él, y le parece imposible producir placer según las reglas si no hay en ello una buena dosis de utilidad, principalmente de utilidad moral. Esta identificación es enteramente hipotética, puesto que las unidades son meras reglas formales y nada tienen que ver con el contenido. Corneille se da cuenta de ello y piensa que la utilidad sólo debe aparecer bajo la forma de lo deleitable, es decir, de un placer. El elemento moralizador adicional, que no surge por sí solo de lo trágico, puede presentarse bajo diversas formas: sentencias e instrucciones morales que pueden distribuirse a lo largo de toda

[16] *Ibid.*, verso 150.

la tragedia, una pintura ingenua de los vicios y las virtudes (como posteriormente lo haría Schiller). Lo trágico, por el contrario, consiste ante todo en la ruina del héroe; sea la que fuere su naturaleza, amoral, moral o inmoral, su estatura sobrepasa la estatura media de la humanidad; debe ser más rico en el mal o en el bien; en arte no existe lo bueno o lo malvado. El héroe debe de haber estado próximo de su ambición y de su realización para luego caer bruscamente.

El equilibrio trágico de Corneille tiende hacia la unidad, hacia la razón más que hacia la imaginación. La unidad de acción responde, pues, con suma exactitud a los fundamentos mismos de la razón: es la reducción de lo múltiple a lo uno, la cristalización artística de la ley racional.

Racine (1639-1699) habla principalmente en los prefacios a sus tragedias sobre su arte; expone en ellos con nitidez sus puntos de vista acerca de la tragedia a la vez que responde a los críticos que lo acusan de tratar sujetos demasiado simples. "Yo no represento para esos críticos —dice en el prefacio al *Alejandro* (1666)— el gusto de la Antigüedad. Bien veo que conocen este gusto medianamente. Pero de qué se quejan, si todas mis escenas están bien repletas y están necesariamente ligadas las unas a las otras, si ninguno de mis actores aparece en la escena sin que se sepa la razón que los hace aparecer, si con pocos incidentes o poca materia he sido bastante feliz al lograr una obra que quizá los ha interesado, a pesar de ellos, de principio a fin."[17] En otro de sus prefacios, Racine insiste en el aspecto clásico y en la razón de que reviste a sus héroes trágicos en sus pasiones y que, según dice, ha heredado de los griegos. El sujeto de *Fedra* ha sido tomado, efectivamente, de Eurípides: "Si no le debiera únicamente la idea del carácter de Fedra, podría decir que le debo todo lo que he podido poner de razonable en el teatro."[18] La pasión y el amor son para Racine pasiones inteligibles, disciplinadas, lógicas y, en cierto modo, razonables, tal como lo había propuesto Descartes.

El clasicismo ¿es un realismo? ¿Su misión es ofrecer la verdad desnuda, la verdad cruda? La mayoría de los hombres del siglo XVII han retrocedido ante la verdad, ante el estudio artístico del natural. Fueron conscientes de la importancia de la naturaleza que, en el fondo, escapaba a toda ley clara y distinta; un elemento desconocido, misterioso y temible sobrepasa la razón disciplinada y social. No es, pues, la naturaleza *entera*, no es lo verdadero, sino lo *verosímil* lo que constituye la categoría estética del siglo XVII; en otras palabras: es lo verdadero acomodado a la debilidad de la razón, por un lado, y a las costumbres socia-

[17] Racine, primer prefacio al *Alejandro Magno*.
[18] Prefacio a *Fedra*, ed. Garnier, p. 557.

les de una época, por el otro. La razón debe elegir entre aquello que pueda aceptarse en una determinada época, y la parte de verdad que sobrepase por la fuerza y el poder una época reglamentada. Es la naturaleza tal como la concebían Le Brun y Le Nôtre, por unificación y con ciertas reglas para hacerla accesible y "amable", el alma y las pasiones humanas rebasan infinitamente, en sus explosiones, la razón social.

En la estética literaria, una gran tendencia se manifiesta y domina por doquiera: el intelectualismo, el racionalismo, la visión clara y distinta de la obra de arte, en una palabra, la ley misma de la inteligencia. Pero en pleno siglo XVII comienzan a surgir concepciones más matizadas y diferenciadas: lo delicado, lo sutil, lo refinado, lo complicado. Se condena la servil obediencia a Aristóteles y se le hacen objeciones a Escalígero, contra la existencia misma de leyes estéticas con el sentimiento de su relativismo espacial y temporal; con esto nos encontramos ya en el siglo XVIII, con Du Bos y Lessing y con los albores del espíritu histórico.

C) Estética de las artes plásticas en el siglo XVII

Poussin (1594-1665) no ha escrito una estética propiamente dicha, pero poseemos cartas suyas, en especial una fechada en marzo 7 de 1665, que representa su testamento artístico, una especie de estética *in nuce* y de gran importancia. Las artes plásticas vienen a unirse al arte literario y, con ello, la verdad racional tiene por lo menos dos sentidos: por una parte, la obra de arte concuerda con las leyes de la razón; por la otra, la verdad es ante todo la naturaleza, aquello que está frente a nosotros, esa naturaleza que la concepción racional modifica, embellece, selecciona, desechando todo lo que no se presta a ser sometido al orden, evitando lo complejo, mientras que la verdad auténtica exige la representación de la naturaleza en su totalidad.

Poussin llega a Roma en 1624 con un cerebro poco recargado. No es persona instruida y juzga todo por sí mismo. Por sus propios medios se adueña de la técnica de la pintura. Y no es sino en el umbral de la muerte cuando se eleva de la técnica a la estética.

Al igual que Leonardo, Poussin opina que el pintor debe ser original. Sea cual fuere el sitio de donde tomó sus temas, jamás tomó prestado de otros artistas, no tuvo discípulos, no tuvo tampoco maestro; trabajó siempre solo en su estudio.

Toma sus clases con la Antigüedad clásica, mide las proporciones de los "hermosos antiguos", mas no para trasponerlas a sus cuadros, sino para impregnarse de ellas. El pintor se hace hábil observando las cosas más que fatigándose en copiarlas.

Esta idea de medir los cánones era algo enteramente original y será adoptada por sus sucesores. Después de dedicarse a las proporciones, que él no acepta sin modificación, se preocupa por el sujeto a representar. Otorga gran importancia a la materia que, para permitir al pintor que muestre su espíritu y su industria, debe ser maleable, plástica: y la pintura al óleo es más maleable que la pintura al fresco.

En el campo del arte colaboran dos elementos muy diferentes: el apetito y la razón. Estas dos fuentes primordiales de la actividad artística no poseen valor equivalente. El dominio del apetito, de los sentidos, es el color, la luz; es lo inmediato y espontáneo con todo su encanto, es lo que nos irrita y nos conmueve. Pero es necesario que este dominio móvil se subordine a un dominio estable. La razón, comprendida como entendimiento y juicio, ofrece, en efecto, leyes, constituye la medida, la forma, los patrones, los cánones que no debemos rebasar. Pero fuera de estas leyes exteriores del orden aparente existe un orden interior, no sólo negativo, sino productivo y creador. Gracias a él, las cosas se conservan vivas y continúan con vida. Hay en las cosas leyes inmanentes que el artista debe respetar. Nos encontramos en el ámbito de la esencia, de la sustancia, de la metafísica artística. Por la tenacidad de su pensamiento, Poussin arriba a la misma doctrina de los místicos estéticos, como son Platón, Plotino, Schelling, etc.; observa las leyes que presiden la esencia misma. Según él, debe revelarse el ser debajo de las apariencias, lo válido es la intuición y no el entendimiento.

Pero no debe creerse que es suficiente con realizar este esfuerzo de penetración: Poussin investiga la manera en que se manifiesta la esencia. El estudio de la naturaleza (las rocas, las hierbas) en su apariencia externa provocan el interés del pintor.

El objeto propio de la pintura es la representación de las cosas nobles, conforme a las leyes de la razón, en que el placer de los sentidos sólo desempeña un papel secundario. Debe reproducirse el orden interior y esencial de las cosas, un orden lógico que se revele por completo en el dibujo, pues el color es meramente pasajero. Hace falta ofrecer la mayor expresión posible de la nobleza, y la fidelidad a la naturaleza debe sacrificarse a este ideal. El fin de la pintura es la delectación, que para Poussin es algo más que el simple placer de los sentidos; no cabe duda de que no desprecia esta voluptuosidad que se manifiesta por la disposición de las líneas, pero más bien habla de la delectación del alma que es esencial y que debe buscar antes que nada.

Poussin era un hombre aislado que no hizo escuela. Sin embargo, Dufresnoy aprovechó sus lecciones, y Félibien, en la segunda mitad del siglo, no dejó pasar la oportunidad al visitar Roma en 1645. Sólo a partir de 1667, con las conferencias de la Academia, se comienza a tener interés por la estética.

Antes de la era académica, fueron planteados algunos problemas estéticos por parte del poeta pintor Dufresnoy (1611-1665). De 1641 a 1665 trabajó en un poema latino sobre el arte de la pintura, *De arte graphica*, traducido al francés por Roger de Piles. Dufresnoy insiste en la analogía que existe entre la pintura y la poesía. Aplica el arte poético de Horacio a la pintura, *ut pictura poesis*, y trata de imponer temas literarios a los artistas. Después proclama la necesidad de unir la práctica a la teoría y corrige, gracias a la teoría, los defectos de la naturaleza. El ordenamiento debe ser agradable y racional al mismo tiempo. Su fervorosa admiración por la gracia y por un concepto estético que no parece concordar en modo alguno con ella parece presagiar ya, debido a su sensibilidad, el siglo XVIII con Watteau. No obstante esta momentánea relajación en sus preocupaciones intelectuales, subordina rigurosamente el colorido al dibujo. Y por último siente un profundo respeto por los grandes maestros, a quienes debe consultarse tanto como a la naturaleza. La obra de Dufresnoy, que tuvo una notable aceptación en el círculo de los Académicos, tiene su correspondencia exacta en el *Arte poético* de Boileau.

Fréard de Chambray (1606-1676) sostiene la misma doctrina en su *Paralelo de la arquitectura antigua con la moderna* (1650); es traductor al francés del *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci. Todo lo reduce a lo antiguo y se subleva contra la pintura libertina de los modernos que no pide más que disfraces y colores para agradar al primer encuentro, sin preocuparse por si gustará también más tarde. El placer verdadero reside en el ámbito del entendimiento, que es el principal juez de las obras de pintura. Su escrito se divide en tres partes: origen de la pintura, progreso de la pintura, perfección de la pintura.

"La belleza —escribe— consiste en la feliz imitación de la naturaleza, mas no sabría realizarse plenamente si el artista se contentase con observar el parecido de cada una de las obras de la naturaleza sin dedicarse más bien a examinar qué es lo que ésta contiene de más hermoso para percibir espiritualmente la perfección ideal y reproducir en seguida, de acuerdo con el impecable canon de Policleto, imágenes de una belleza extraordinaria."[19] En suma, todo aquello que existe para el naturalismo tiene derecho a ser reproducido; sólo la manera del artista es predominante.

El artista verdadero no solamente tiene que elegir; tiene el derecho de rebasar la naturaleza y de encaminarse hasta la *fantasía*, o facultad de la imaginación para crear imágenes, y hacia la organización de los elementos tomados de aquí y allá.

[19] Fréard de Chambray, *Parallèle de l'architecture ancienne avec la moderne*, Libro I, cap. I.

Los artistas deben encontrar la escena, el ambiente, el sujeto que les conviene. El arte es, pues, para ellos similar al arte literario, es disciplinado y está dispuesto a la manera de la tragedia. La naturaleza es únicamente el punto de partida, la materia indispensable; a ella deben añadírsele nobleza de concepción, inteligencia y alma; el placer producido por el color y la luz se relega a un papel de servidumbre.

La belleza consiste así en la creación mediante la imitación, a condición de que ésta sea interpretada correctamente; manteniéndose la actitud original puede el artista, sin embargo, apropiarse las cualidades de los antiguos y evitar sus defectos.

A continuación, Chambray estudia los rasgos que pueden añadirse a las obras de los antiguos y que éstos no habían conocido: es lo que él llama *cultus* y *lumina* y que corresponde quizá a la delicadeza del siglo XVIII y a la brillantez del XIX; es el "ornamento" en el sentido de Boileau,[20] y según Larguillière es también "la novedad y la alegría".[21]

La obra de arte debe mantenerse razonable. Para ello no debe estar en contradicción con la naturaleza.

Félibien (1619-1694), secretario de la Academia de Arquitectura, ejerció una considerable influencia en las artes plásticas europeas. Fue el primero que pensó en publicar algunas de las discusiones de la Academia. Publicó dos obras importantes para la estética francesa: la primera, las *Conferencias de la Academia Real para el año 1667*, y la segunda, las *Conversaciones sobre la vida y las obras de los más excelentes pintores antiguos y modernos (1666-1668)*, que contienen una buena parte de teoría. La concepción que rige en ellas es la idea de que el arte puede enseñarse, no sólo mediante la enseñanza de la técnica, sino por determinados preceptos que ayudan a los artistas a tratar de la manera pertinente sus sujetos. Esta tendencia a dar recetas es más estrecha aún que entre los escritores. Félibien conversó en Roma con Poussin y se esforzó por construir un sistema estético. Con Félibien nos encontramos en los incisos de la era académica; todavía se percibe en él cierto liberalismo. Le hace justicia a Rembrandt, pero ataca a Velázquez. Admira tanto a Miguel Ángel como al Ticiano, tan opuestos en muchos rasgos. Así pues, podemos hablar en él de cierto eclecticismo, hecho más bien extraño en el siglo XVII. Pero hace lo posible por apoyar este eclecticismo en la razón: "hacer como las abejas que buscan la miel en las plantas amargas." Félibien representa además la libertad en las artes plásticas. Deja una parte notable al genio, por oposición al talento, y admite el derecho de infringir las leyes para fiarse del

[20] Boileau, *Art poétique*, canto III, verso 190.
[21] La Fontaine, prefacio a sus *Fábulas*.

instinto: "A veces hay que ir contra las reglas ordinarias del arte" —escribe. Pero ante todo "hay que seguir la luz de la razón". El artista tomará, pues, las fuentes de su inspiración, por un lado, de su propio genio, y por el otro, del estudio de la naturaleza. Es imprescindible tener en cuenta la naturaleza y ajustarse a ella más que a los cuadros y bajorrelieves de la Antigüedad clásica. Pero en modo alguno proclama un culto personal; es la razón la que debe guiar. El principio de Félibien puede formularse de la manera siguiente: en todas las artes, como en todas las ciencias, las luces de la razón están por encima de lo que la mano del obrero puede ejecutar. En el fondo, con la eliminación del factor personal nos deslizamos con Félibien hacia la ciencia: "La pintura es uno de los más nobles ejercicios intelectuales y una práctica mecánica." En la pintura, al igual que en las demás ciencias, el juicio es el que principalmente ha de conducir la obra.

De esta concepción racionalista, Félibien se remonta a la razón divina, con lo que llega poco a poco a una concepción idealista. Hay en el objeto bello una marca, una señal de la divinidad; es la Idea platónica expuesta de manera algo plana por este personaje del siglo XVII. Félibien exige, en suma, belleza en los sujetos y gracia en la ejecución.

Le Brun (1619-1690) representa la estética de la Academia Real de las Bellas Artes. Durante veinte años es él el auténtico dirigente de la Academia, una especie de dictador. Colbert exigió que se registraran las decisiones tomadas a continuación de cada conferencia, con lo cual se obtuvo un verdadero curso teórico, cuyos principios esenciales enunciaremos a continuación: el caballero Bernini, al ser recibido por la Academia, propone como principio imitar a los antiguos y no aferrarse a la naturaleza, es decir, la reproducción idealizada por la Antigüedad. Pero la Academia no siguió al pie de la letra las instrucciones de Bernini y concedió un amplio espacio al estudio de la naturaleza. Se ponía a los alumnos frente al modelo vivo, lo cual fue una notable innovación. El propio Le Brun, en una de sus conferencias, explicaba a los alumnos cómo se atenía él mismo a esta innovación: comenzaba por dibujar el modelo en toda su forma natural; luego cambiaba las partes que le habían parecido recargadas; después las reducía y corregía por medio del arte lo que la naturaleza y la vida le habían mostrado de imperfecto en el modelo. Era la inteligencia aplicada al arte. Ya en 1667 Félibien había dicho que el estudio debe estar subordinado al perpetuo respeto a los maestros. El mismo punto de vista defendían Miguel Ángel y Rafael cuando deseaban aprender de los antiguos cómo dibujar al natural, corregir la naturaleza, y dar belleza y gracia a las partes que las necesitaban.

Le Brun, al querer comenzar por representar el modelo, prevé

ya un método inverso. Propone dibujar primero las obras antiguas lo más correctamente posible y luego añadir o suprimir para reducirlas a como son verdaderamente las cosas en la naturaleza, conduciéndolas así de lo maravilloso a lo verosímil. Aquí, pues, se corrige a los maestros mismos mediante la naturaleza.

La enseñanza académica expresa el temor de que la juventud, siempre dispuesta a escapar y a tomarse licencias, no quiera atenerse a un sistema de medidas y de proporciones que difiere en cada figura y cada parte; habría un principio siempre fijo, un canon válido no solamente para la figura humana, sino para cada una de sus partes. Existe, pues, una belleza fija, leyes, fijas e inmutables. Hay un bello en sí, para cada encarnación, para cada tipo de la naturaleza: el hombre, el adolescente, la doncella, etc. Sébastien Bourdon quería que el estudiante siguiera a la naturaleza para tratar de plasmar el carácter de alguna figura antigua por la que se sintiera muy particularmente atraído.

En otra conferencia cuyo tema era el color, Le Brun expuso cómo el color debe emplearse doctamente y con economía. El dibujo siempre debería seguir siendo el polo, la brújula en el océano de los colores en que tanta gente se ahoga queriendo salvarse en él. El color es para ellos un placer sensorial, exclusivo de los ojos, pero carece de toda voluptuosidad para el espíritu y de toda delectación intelectual. Deben desecharse la sensualidad y la voluptuosidad no canónicas.

La expresión de los personajes, el juego de las fisonomías, y más que nada la representación de los sentimientos son objeto de una mención particular por parte de Le Brun.[22] Expone la manera de representar el odio y el amor, de conocer su raíz y sus manifestaciones: es un pequeño "Tratado de las pasiones". Las pasiones simples se manifiestan por el apetito concupiscente y las pasiones compuestas por el apetito irascible. Quiere codificar los movimientos de las pasiones; la estética se convierte así en una mecánica con una serie de recetas y preceptos. Todo academismo debe acabar con los excesos y la Academia no ha podido seguir la rigidez de estos principios hasta el fin. No existe una ley única para todos los seres humanos. La Academia pide concesiones y manifestaciones individuales en la diversidad de la forma y del temperamento.

En los cuadros sinópticos de Testelin (1615-1655), llamados "Tablas de preceptos", encontramos prescripciones para todo, y la pedagogía artística es sumamente estrecha.

Hemos visto que para Poussin la razón profunda tenía sus raíces últimas en la estructura entera de la naturaleza: era la razón metafísica. En Le Brun, la razón consiste en la conveniencia

[22] Este asunto había sido ya tratado por Le Brun en sus conferencias de 1671 a 1678.

entre los pensamientos, la unidad del sujeto y la regularidad de la composición.

Los pintores del siglo XVII creían en la identidad fundamental entre la pintura y la poesía. El problema del *Laocoonte* no fue olvidado por Le Brun, quien comprendió lo que significaban para un pintor los momentos de la acción. Pero, del mismo modo como la mayoría de sus coetáneos, piensa —como Lessing— que la pintura no existe sino para ilustrar la poesía.

Le Brun fue un hombre de refinada cultura, y se preocupó por la ciencia. Dirigió sus investigaciones hacia el estudio de la expresión, y observando los movimientos fisonómicos de los animales deriva conclusiones válidas para el hombre. Pero no se estanca en este estudio, sino que va más lejos, incurriendo en los dominios de la teología y del simbolismo místico que se manifiesta en el misterio de las figuras e incluso en el simbolismo de los colores. Los dos conceptos a que reduce, a fin de cuentas, toda la enseñanza son éstos: la nobleza y la elegancia.

La enseñanza académica, conforme al espíritu del siglo, se adhiere excesivamente a la estética literaria, a la estética de las "poéticas". La desconfianza que se tiene en los sentidos posee su correlato en la confianza absoluta en la razón. Pero la obediencia a la estética no fue tan completa entre los escritores: lo que escandaliza en Racine por debajo de la superficie son las pasiones profundas. Por el contrario, los pintores del siglo XVII fueron fieles a la doctrina y no llegaron a alejarse de ella. Pero cierto es que son tan superficiales como su doctrina misma. Únicamente Poussin puso en su arte humanidad y poesía intelectual, y con buena razón se le ha llamado pintor-filósofo. Le Brun, en cambio, es un pintor-retórico.

En la propia Academia se manifiesta desde fines de siglo, hacia 1670, una resistencia a todo lo que era estrecho y enfático, y en 1682 se festeja el triunfo de la oposición: la preocupación por el color, como en Rubens y Largillière, será su fundamento. En 1677 se vuelve a hacer hincapié en la discusión de 1672, recordando que la parte que le corresponde al pintor es el color, y que las proporciones y el dibujo son propiedades peculiares de la escultura. Lo que explica este abandono del ideal de Charles Le Brun es la lucha en un comienzo encubierta, y más tarde abierta, entre él y Mignard; esta insurrección tuvo éxito y contribuyó a aumentar el ámbito de la pintura. Gracias a Rigaud y a Largillière, los artistas se hacen más sensibles al colorido y después al estudio de la fisonomía humana tal como es en realidad: el retrato va ocupando un elevado rango. Posteriormente se abre camino la admiración a los pintores-pintores, Mignard, los venecianos, Veronese y sus claras tonalidades. Pero estos pintores no se declaran adversarios del sistema de Le Brun. Sus dos enemigos verdaderos son Philippe de Champaigne y sobre todo Charles

Perrault. Charles Perrault (1628-1703), quien en un principio profesaba una admiración sin límites a Le Brun, le dedicó su *Poema de la pintura* y escribió posteriormente un famoso libro acerca de *El siglo de Luis XIV*, en que desenvuelve la tesis de los modernos contra los antiguos y en que muestra hallarse más cerca de Largillière, de Watteau y aun de Fragonard. Fue aquí donde nació la conocida "querella de los antiguos y los modernos". Para apoyar su tesis escribe los *Paralelos de los antiguos y los modernos (1688-1697).*

Entre los estéticos, Roger de Piles (1635-1709) expone con cortesía y reserva una concepción nueva de la pintura en sus diversas obras: *Compendio de la vida de los pintores, Gran curso de pintura, Conversaciones sobre el conocimiento de la pintura, Diálogo acerca del colorido.* Mas es, en realidad, menos un estético que un amante del arte; en cierto modo es el modelo de esos aficionados al arte que tan importante papel desempeñarían a lo largo del siglo siguiente. La teoría de Piles se opone a la teoría alegórica, mitológica e histórica del siglo XVII. Planteó el problema con gran sagacidad: el artista debe atenerse a la naturaleza; pero la verdad de la pintura es "la imitación de los objetos visibles por medio de la forma y del color". La verdad estética, compuesta de dos elementos, es difícil de hallar: la verdad simple es la copia de la naturaleza tal como es observada todos los días; y la verdad ideal es la selección de diversas perfecciones que jamás se encuentran reunidas en un modelo solo, sino en el mundo ideal y perfecto de la naturaleza. El artista debe corregir su modelo según una forma ideal obtenida por la comparación de todas las manifestaciones particulares, cada una de las cuales tiene sus defectos. La unión de la verdad particular y la verdad típica es la que produce la belleza perfecta. De estas dos verdades, la verdad simple es la más importante, es la que traduce a la naturaleza. Es, pues, lo singular lo que distingue a Piles de Le Brun; esta preocupación por lo verdadero singular frente al ideal sin vida, sin sabor, muestra una reacción contra el academismo. Y desde este punto de vista, lo primordial es el colorido, el claroscuro, la armonía de los colores, los colores locales. El color constituye una ciencia que no consiste en dar a las cosas pintadas su verdadero color natural, sino lograr que parezcan tenerlo. Para ello son necesarias algunas exageraciones o atenuaciones en las tonalidades, según los colores vecinos. Debe todavía poderse determinar con precisión las actitudes y las expresiones de las cabezas que corresponden a los diversos estados anímicos; no es posible fijar las modificaciones de antemano. En lo que respecta a las expresiones, cada artista usará de ellas según su genio y los estudios que haya realizado. La enseñanza de Roger de Piles no es, en principio, enteramente diferente de la que había ofrecido

Le Brun, pero con toda suavidad se va alejando de éste para conducirnos a la estética del siglo XVIII. El ideal de Descartes ha sido modificado. Todavía hay en Piles una buena dosis de racionalismo, y asimismo en todo el siglo XVIII, pero es un racionalismo moralizador.

Roger de Piles entró a la Academia, y rastreamos algún vestigio de su influencia en Fénélon, especialmente en su *Discurso sobre las ocupaciones de la Academia*. Roger de Piles pretende que la preocupación del pintor debe ser la elegancia, el encanto y la delectación; también el "gran gusto", pero sin reducirla a esto; más adelante, la verdad: siente que lo verdadero simple es superior a lo verdadero fastuoso y pomposo; felicita a Ticiano porque no pinta en sus paisajes lujosas eras, sino valles plenos de frescura.

A partir de Fénélon, la causa del color, la causa de los "rubensistas" ha vencido en toda la línea. El gusto se ha ampliado, el eclecticismo se ha extendido, y al iniciarse el siglo XVIII, Coypel asumirá el papel de Le Brun y de Roger de Piles. Excelente escritor, hablaría casi como único en las conferencias de la Academia, ya que cada vez se hace más patente que las conferencias se han hecho inútiles.

Contra el racionalismo del siglo XVII, que excluye toda vibración, todo lirismo, y que incluye el orden, la majestad, el gran gusto al que debe sumarse la imitación de los antiguos, se manifiestan resistencias y antagonismos más fuertes y visibles en las artes plásticas que en las literarias. Se va presintiendo la posibilidad de que en el arte no existe ideal determinado; va naciendo el sentido relativista; y finalmente triunfa el eclecticismo.

IV. LA ESTÉTICA INGLESA EN EL SIGLO XVII

LA FILOSOFÍA del siglo XVII es la filosofía de las ideas y de los grandes problemas del pensamiento. Es el siglo de las ideas del orden y de las ideas matemáticas. Los hombres del siglo XVIII, en Inglaterra, aspiran a dar aplicaciones prácticas a esas ideas; fuera del problema del conocimiento, que es específicamente filosófico, los filósofos del siglo XVII se dedican a problemas religiosos y sobre todo morales. Hay, en este periodo, pocos estéticos en el sentido propio de la palabra.

A) BACON

Bacon (1561-1626), en su *De dignitate et augmentis scientiarum,* divide el entendimiento en tres partes, a las que hace corresponder tres especies de ciencias: la memoria a la historia, la imaginación a la poesía y la razón a la filosofía. En el campo de la poesía, Bacon parece dar libre curso a la imaginación y a la invención. Califica a la poesía como *dream of learning,* y ve en ella algo de "divino". En su escrito sobre "la belleza", Bacon considera que las mejores proporciones no deben ser conformistas, y critica a Durero, que reduce la belleza a proporciones matemáticas. Bacon distingue tres clases de poesía: la narrativa, la dramática y la parabólica. Esta última, que se sirve de alegorías y de símbolos, es para el pensador inglés la mejor de las tres. Esta concepción de la poesía responde, en realidad, a las ideas de la verdad y al ideal moral del siglo XVII clásico.

B) HOBBES

Hobbes (1588-1679) es ante todo pedagogo. Nos ha legado escritos de crítica literaria en un prefacio a su propia traducción de las obras de Homero. En su concepción del mundo, Hobbes pretende que no existe nada aparte de la materia y el movimiento. El movimiento afecta los objetos exteriores. Este movimiento se transmite al cerebro y después al corazón. De aquí se produce un movimiento en sentido inverso que, a su vez, genera la sensación. Los movimientos dentro de nosotros pueden reunirse, sustraerse, multiplicarse, dividirse. Estos movimientos en serie forman, al reunirse, el pensamiento y la imaginación. Y de aquí llega Hobbes a decir que el espíritu no es otra cosa sino la materia en movimiento. Más todavía que Bacon concede Hobbes un amplio campo a la imaginación, que él entiende en un sentido muy extenso. Incluye en ella las pasiones, la memoria, el dón e in-

cluso la filosofía y el juicio. Pero en la poesía, de la especie que sea, y por necesarios que sean en ella el juicio y la imaginación, lo más importante es esta última, en opinión de Hobbes: "La imaginación debe ser lo más importante."[1] Hobbes piensa que, en los casos en que la filosofía ya ha ordenado las ideas en un sistema, la imaginación encuentra el terreno preparado y ya únicamente tiene que proporcionar el movimiento, *make a swift motion over*, para que la obra quede lista para el canto, la danza, etcétera. Para él, la imaginación no aporta sólo la diversidad, sino, como la filosofía, clasifica y ordena. La poesía hasta debe reemplazar la filosofía moral que, según Hobbes, está por completo ausente. El hombre no busca en la sociedad más que lo que le parece bueno, y permanece tan poco sociable como un animal salvaje: *homo hominis lupus*, el hombre es un lobo para el hombre. A su concepción de la sociedad se conecta su teoría de la risa, fundada en el orgullo humano: la risa, dice, es una especie de gloria de sentirse en un nivel elevado en comparación a los otros; o bien los hombres ríen de sus tonterías pasadas cuando se acuerdan de repente de ellas, salvo si está ligada a alguna de ellas una determinada deshonra.

C) LOCKE

El pensamiento filosófico del siglo XVII se vio dominado por las ideas de Locke (1632-1704). Para él, todas las manifestaciones del espíritu se reducen a sensaciones: sensaciones simples del mundo exterior e interior, y síntesis de estas sensaciones simples que constituyen las ideas complejas. Es la concepción atomística del conocimiento.

D) BERKELEY

Berkeley (1684-1753)[2] no ha formulado realmente una teoría estética, pero nos ha legado sus ideas acerca de lo bello en su *Diario de viaje*, en ciertos artículos del periódico *The Guardian*, en que habla de los placeres naturales y de los placeres artificiales, en los diálogos del *Alcifrón* (nombre despectivo que designa a los librepensadores que Berkeley detesta y cuyas doctrinas se pone a refutar): en el tercer diálogo aparece una crítica al esteticismo moral de Shaftesbury; y en la segunda parte de *Siris* estudia la actividad del espíritu y su participación en la unidad divina.

[1] Hobbes, *Leviatán*, I, VIII. Versión española F.C.E., México, 1940.

[2] A propósito situamos a Berkeley en el siglo XVII; de hecho se encuentra en las postrimerías del siglo XVII e inicios del XVIII, pero publicó sus escritos siendo muy joven todavía.

Berkeley se muestra conmovido ante el espectáculo de la naturaleza, en especial de Irlanda, su país natal, y de Italia: cuanto más hermoso se le aparece el espectáculo, tanto más real lo considera.[3] Ama la naturaleza y su pintoresquismo: es la belleza como representación. Su sentido por la belleza natural se alía a su gusto por las ciencias. Tenemos una percepción en el orden de la finalidad cuando nos dice, por ejemplo: "¡Qué previsión la que hay en el cuerpo del vegetal y del animal!"[4] A su concepción de lo bello en la naturaleza se añade su concepción de lo bello en el arte. La actividad artística es prolongación de la actividad divina: el espíritu creador constituye la garantía de la autenticidad de lo real en la armonía. La Biblia es una colaboración de Dios con el hombre en el arte y en la verdad. El sentido de la actualidad de la naturaleza corresponde al sentido de la verdad en el arte, y el de la perfección que no existe sino en la naturaleza corresponde a las cualidades técnicas de la obra.

La concepción de Berkeley se opone al moralismo: hay, según él, una proporción en la virtud. Su doctrina del "entusiasmo" es, en realidad, un cierto gusto o sentido moral más eficaz que la razón.[5]

La razón y el juicio son los únicos capaces de mostrar la conformidad de los actos con los designios de Dios. Berkeley condena la casualidad[6] y la fuerza ciega: los fines deben ser sensatos y buenos. Lo bello no es aquello que place, sino la simetría y la proporción, la perfección y la *fitness.* Es "la aptitud y la subordinación que producen toda la belleza". La noción de lo bello es una elaboración racional, un conocimiento nocional: no es algo percibido, sino algo concebido. La naturaleza es la norma de todas las cosas: en la contemplación del universo, por doquiera que hay belleza hay también unidad, y la unidad se encuentra en todo el universo.

El sentido de la naturaleza de Berkeley está impregnado de convicciones metafísicas. Las cosas bellas pertenecen a la imaginación en cuanto cosas, mas el principio de su belleza es un principio activo que no forma ya parte del dominio de la representación, sino del dominio de lo suprasensible. Proviene del intelecto puro; es, en consecuencia, metafísico y se remonta a Dios, fuente de toda unidad. En la contemplación de la escala natural, la armonía y la correspondencia exacta del conjunto nos dan la idea de la belleza. La belleza prototípica de la naturaleza es, según Berkeley, "la unidad de una cadena de oro". Pero piensa que hay mayor perfección en la creación que en la eternidad,

[3] Cf. *Filonoo.*
[4] Cf. *Alcifrón.*
[5] Recuérdese la doctrina del entusiasmo en Platón.
[6] Cf. *Alcifrón.*

ya que belleza equivale a vida. No hay una unidad estática: las leyes de la evolución tienden hacia la unidad; y la propia naturaleza humana revela cierta unidad. Pero el intelecto puro alcanza por sí solo las relaciones y la categoría de la unidad que él mismo ha recibido de un principio superior. Es la acción divina la que engendra la unidad del universo. En las ideas divinas, arquetipos de las cosas, reside el principio de su unidad: un perpetuo decreto de Dios hace corresponder nuestras sensaciones. El objeto está compenetrado de racionalidad, pero es el sujeto de su acción espiritual el que le confiere su significación. Las leyes de la naturaleza, en cuanto manifestaciones de las causas que existen en el mundo inteligible, son un lenguaje en que Dios le habla al hombre. La ciencia interpreta los mensajes de la omnipotencia; mas sólo el intelecto puro puede tener una intuición reveladora, fuente de unidad y armonía. La belleza, milagro en que Dios nos advierte su presencia, es la revelación de la unidad y armonía en que el espíritu humano efectúa su contemplación estética.

TERCERA PARTE

EL SIGLO XVIII

I. LA ESTÉTICA FRANCESA EN EL SIGLO XVIII

A) Rasgos generales

El siglo xvii había sido el siglo de la razón y de la moral de honestidad. La razón constituía la dotación de cada hombre, y el hombre honesto era el hombre ideal de la época: un hombre conciliador, obediente a la tradición y gustosamente dispuesto a mantenerse en segundo plano frente a la sociedad humana. La sociedad soñada por el siglo xvii consistía en una armonía perfecta realizada por los hombres honestos bajo la égida de la razón, que representaba al sentido común.

Pero también se dice del siglo xviii que fue el siglo de la razón. Sólo que en este siglo la razón adquiere un sentido diferente; no equivale ya al sentido común, sino a un "poder crítico". No se debía creer, sino que había que estar seguro; el espíritu crítico hizo su aparición y no tardó en triunfar. El primer deber de la razón consistía en examinar, y se reconoció que el mundo estaba lleno de errores que la tradición garantizaba como verdades. El papel de la razón pasó a ser, pues, el de combatir a la tradición existente y reemplazar el ideal del hombre honesto por un nuevo ideal humano.

En Francia y en Inglaterra, el modelo humano que se propuso fue el filósofo. El filósofo, en el sentido que se le daba a este término en el siglo xviii, es ante todo un erudito. La filosofía era la ciencia de los hechos, y por lo tanto, la mayor preocupación por la verdad la tienen los filósofos que se apoyan en la experiencia para demostrar la exactitud de las proposiciones que formulan. Gracias a las luces de la ciencia y de la razón, esclarecen los puntos penumbrosos que todavía pueden subsistir en la tierra. Los filósofos reconocen que la razón es, no obstante, limitada, y que existe un cierto número de problemas frente a los que la razón se halla reducida a la impotencia: son los problemas metafísicos. Y justamente por ser la razón impotente para resolverlos, los filósofos los rechazarían: y ésta es una de las diferencias esenciales entre la filosofía tal como la entendemos hoy y la filosofía como se entendía en el siglo xviii.

Cuando Condorcet resume la filosofía en estas tres palabras: "razón, tolerancia, humanidad", percibe claramente las principales preocupaciones del filósofo del siglo xviii. Es sabido que Voltaire combatía fervorosamente la intolerancia,[1] sobre todo en materia religiosa. "Cuándo hemos predicado la tolerancia —dice

[1] *Traité sur l'intolérance*: el proceso de Calas.

en el artículo "Tolerancia" de su *Diccionario filosófico*— hemos servido a la naturaleza, hemos restablecido a la humanidad en sus derechos." La tolerancia, en efecto, es en su concepción más elevada el respeto al hombre. La humanidad es una virtud notoria del siglo XVII, y este acto de fe en el hombre, este extraordinario afán de caridad, de fraternidad y de bondad volvemos a encontrárnoslo en el filósofo del siglo XVIII. Así, Diderot escribe en el *Suplemento al viaje de Bougainville*: "El tahitiano es tu hermano", y Voltaire concluye su *Tratado sobre la intolerancia* con estas palabras: "Que todos los hombres puedan recordar que son hermanos."

Rousseau, si bien es un filósofo enamorado de la razón, concede un lugar mayor a la sensibilidad, a los sentimientos, a las reacciones afectivas. Constituye el punto de partida para una nueva corriente de pensamiento: la de la reacción del sentimiento contra la razón, de lo irracional contra lo racional, corriente que iría a dar más tarde al romanticismo.

Amor al ser humano, respeto al hombre, confianza en el hombre, solidaridad de los hombres entre sí: he aquí los ideales que los filósofos difundieron entre sus contemporáneos. La razón, después de cambiar su sentido, se convirtió en poder crítico y contribuyó, a fines del siglo XVII, a destruir al "hombre honesto" para sustituirlo durante el XVIII por el "filósofo", erudito enamorado de la razón y confiado en el progreso y en la felicidad del hombre, para lo que predica la tolerancia y la humanidad. Este ideal incompleto e imperfecto no tenía en cuenta suficientemente a los sentimientos, a la individualidad y a los problemas metafísicos. A este periodo intelectual e impersonal le seguirá una época en que los pensadores volverían a ocuparse de los problemas metafísicos, en que el sentimiento ocuparía el primer plano y en que se daría un énfasis particular al Yo.

B) La estética propiamente dicha

1. *El Padre André*

En 1741 publica el Padre André (1675-1764) su *Ensayo sobre lo bello*, compuesto de discursos leídos ante la Academia de Caen de la que era miembro. El Padre André se hallaba sometido a dos influencias predominantes: era cartesiano y malebranchista. Su doctrina acerca de lo bello completa en cierto modo, por una parte, la teoría cartesiana de lo verdadero y, por la otra, la doctrina malebranchista del bien; es una estética añadida a la metafísica y a la moral. No será sino con Victor Cousin (1858) cuando se logrará la síntesis, en su obra *De lo verdadero, de lo bello y del bien*.

El Padre André expone en la primera parte de su *Ensayo* su concepción acerca de lo bello en tres proposiciones, siguiendo esta distinción a lo largo de toda la obra: hay una belleza esencial e independiente en toda institución, aun divina; y hay una especie de belleza instituida por el ser humano que hasta cierto punto es arbitraria.

Pero como lo bello puede considerarse presente sea en el espíritu, sea en el cuerpo, para no caer en confusiones se requiere aún, al estilo cartesiano, dividirlo en belleza sensible y belleza inteligible: "Lo bello sensible que percibimos en los cuerpos y lo bello inteligible que percibimos en los espíritus."[2] Tanto el primero como el segundo pueden captarse únicamente mediante la razón; lo bello sensible, por la razón atenta a las ideas que recibe de los sentidos, y lo bello inteligible por la razón atenta a las ideas procedentes del espíritu puro.

El Padre André estudia en primer término lo bello sensible, que es el más complejo. Tres de nuestros sentidos —el gusto, el olfato y el tacto— están excluidos del conocimiento de lo bello. La vista y el oído son los únicos que participan de él, y es la voluntad del Creador la causa de esta elección. La cuestión entera se reduce, así, a la belleza visible u óptica, cuyo juez natural es el ojo, y a la belleza acústica, cuyo árbitro nato es el oído.

Al detenerse desde el principio el Padre André en lo bello visible, distingue una belleza visible esencial, una belleza visible natural y una belleza en cierto modo arbitraria.

Lo bello esencial fue estudiado por Platón y por San Agustín. Lo bello esencial, necesario, independiente de toda institución, es aquel en que la idea da forma al arte del creador, a ese arte supremo que le proporciona todos los modelos de las maravillas naturales; es el arquetipo.

En segundo lugar, hay una belleza natural que depende de la voluntad del Creador, pero que es independiente de nuestros gustos y de nuestras opiniones: esta belleza natural es evidente con solo echar un vistazo a la naturaleza.

Y finalmente, lo bello arbitrario o artificial es una belleza de sistema y de manera en la práctica de las artes, una belleza de moda o de costumbre en los ornamentos, en ciertas propiedades personales, etcétera.

El Padre André hace la misma distinción, en su segundo discurso, respecto de lo bello moral o bello de las costumbres, que tiene como principio la idea del orden. Con referencia a las costumbres distingue tres especies de órdenes que se presentan regularmente: un orden esencial, absoluto e independiente en toda institución, aun divina, que llega a conocerse por la razón. Debajo de este orden absoluto se encuentra un orden natural

[2] Padre André, *Essai sur le Beau*, p. 4.

que depende primordialmente de la voluntad del Creador y que queda determinado por el corazón, y finalmente un orden civil y político instituido por el consentimiento de los hombres para sostener tanto al Estado como a los particulares, a cada uno en sus derechos naturales o adquiridos.

No nos enfrentaremos a esta misma división cuando el Padre André habla de lo bello en las obras del espíritu. Su concepción clásica de la belleza literaria se parece en diversos aspectos a la sustentada por Boileau en su *Arte poética*: "En una obra del espíritu —dice el Padre André en su tercer discurso— llamo bello no a aquello que gusta, al primer vistazo de la imaginación, en ciertas disposiciones particulares de las facultades del alma y de los órganos corporales, sino a aquello que por derecho puede gustar a la razón y a la reflexión por su propia excelencia, por su luz propia o por su justeza y, si se me permite el término, por su encanto intrínseco." Notamos en este análisis y en esta división de lo bello en los bienes del espíritu, la influencia de Descartes, quien distinguía las facultades esenciales y las facultades accidentales. A las primeras, constituidas por la razón, corresponde la belleza esencial; a las últimas, que son las facultades sensibles de la imaginación y de la percepción, en su esencia variables y contingentes, corresponde la belleza natural. Y al analizar la categoría de lo bello artificial en las obras del espíritu, el Padre André la define como sigue: "Es propiamente la belleza que, en una obra del espíritu, resulta del encanto de las palabras."[3] Distingue tres elementos en el cuerpo del discurso: la expresión que expone nuestro pensamiento; el giro que le proporciona cierta forma, y el estilo que la desarrolla "para ajustarla a los diferentes días que ella exige en relación a nuestro intento".[4] Cada uno de estos tres elementos debe tener su belleza propia. Y a esto sigue la definición que da el Padre André del estilo: "Llamo estilo a una cierta sucesión de expresiones y de giros mantenida de tal manera en el curso de una obra que todas sus partes parezcan ser los rasgos de un mismo pincel, o, si consideramos el discurso como una especie de música natural, como una cierta disposición de las palabras que en su conjunto formen acordes de los que resulte una armonía agradable al oído: es la idea que en ella nos dan los maestros del arte."[5] Esta clásica definición del estilo se emparienta estrechamente con la que ofrecerá Buffon en su *Discurso acerca del estilo*, pero se incluyen en ella una serie de elementos sensibles, de armonía, pintura y música que no encontramos en Buffon.

El estudio íntegro del *Ensayo sobre lo bello* nos llevará a la

[3] *Id.*, Tercer Discurso, p. 53.
[4] *Id.*, p. 54.
[5] *Id.*, p. 57.

conclusión de que el Padre André sostiene un clasicismo que por un lado lo acerca a Boileau y a Descartes y por el otro a Malebranche.

2. *El Abate Du Bos*

El Abate Du Bos (1670-1742) aborda los grandes problemas de la estética general en sus *Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura* (1719). Además de elaborar un pensamiento original, se dedica a comparar una con otra diversas artes. Busca en su obra el principio en que se fundan nuestros juicios sobre el arte, pero estudia también la manera en que puede apreciarse y explicarse una obra de arte. Distingue, pues, la crítica psicológica que se refiere a la impresión producida por la obra de arte en el espectador, y la crítica científica que trata de los sentimientos del artista en su creación: Esto es lo que explica en su Introducción: "En la primera parte de la presente obra intento explicar en qué consiste principalmente la belleza de un cuadro y la belleza de un poema... En la segunda parte, me refiero a las cualidades tanto naturales como adquiridas que constituyen a los grandes pintores y a los grandes poetas." En una última parte, Du Bos realiza un estudio comparativo de la pintura y la poesía.

La concepción del arte de Du Bos es mucho menos clásica que la de sus predecesores. La finalidad del arte es gustar. El mejor juez de una obra de arte no será, pues, la razón, sino el sentimiento. La razón es útil para ayudarnos a encontrar las causas del placer que nos procura la obra artística; pero para saber si esta obra nos gusta, nos dirigimos al sentimiento: "Ya que la primera finalidad de la poesía y de la pintura es emocionarnos, los poemas y los cuadros únicamente son obras buenas en la medida en que nos conmuevan y nos atraigan." [6] En tanto que crítico, Du Bos extrae de estos principios dos consecuencias: para comenzar, no es la aplicación o la falta de aplicación de las reglas lo que permite juzgar si una obra de arte es buena o mala. Y en segundo lugar, el juicio de los espectadores que se dejan llevar por sus sentimientos es mucho más justo que el de la gente del oficio que juzgan más por la razón y por la aplicación rigurosa de las reglas. "La gente del oficio juzga mal por lo general —dice Du Bos—, no obstante que sus razonamientos examinados en particular sean con frecuencia bastante justos, pero se sirven de ellos de un modo para el que no están destinados los razonamientos. Querer juzgar un poema o un cuadro en general por la vía de la discusión equivale a querer medir un círculo con una regla." [7] Además, la sensibilidad de los del oficio sin genio llega

[6] Abate Du Bos, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Tissot, París, 1770, t. II, sección XXII, p. 339.

[7] *Id.*, t. II, sección XXV, pp. 387 *s.*

a gastarse y sus juicios son falseados. En suma, el juicio del público siempre acaba por triunfar.

Du Bos se ha propuesto examinar, en cuanto filósofo y en cuanto psicólogo, "cómo es que los productos de las artes ejercen tal efecto en los seres humanos".[8] La lectura de un poema o la contemplación de un cuadro nos causa un placer sensible, una emoción estética; este placer presenta en ocasiones los mismos síntomas que los producidos por el más vivo dolor: "El arte de la poesía y el arte de la pintura jamás son tan aplaudidos como cuando han logrado afligirnos."[9] Los objetos que en la realidad provocarían en nosotros una aflicción nos producen un placer cuando son representados por el arte, porque son imitaciones, y las emociones se desvanecen sin tener una secuela duradera: "La impresión producida por la imitación solamente afecta vivamente al alma sensible, pero no tarda en disolverse." El placer de lo trágico y la superioridad del arte respecto de la realidad se explican en el sentido de que "la impresión producida por la imitación no es seria". El interés que revelamos ante una imitación artística de la naturaleza únicamente responde al atractivo que tiene la reproducción del objeto: "La atracción principal de la poesía y de la pintura se debe a las imitaciones que saben hacer de los objetos capaces de interesarnos."[10] Esta teoría de la imitación artística se desentiende de toda la parte imaginativa del arte, que no consiste sólo en la copia exacta de la naturaleza. Puede concebirse que diversos objetos que en la naturaleza carecen por completo de interés para nosotros puedan adquirir un gran valor artístico.

La creación artística depende, sobre todo, del genio del artista, que Du Bos define de la manera siguiente: "Se llama genio a la aptitud que un hombre ha recibido de la naturaleza para realizar bien y con facilidad ciertas cosas que los otros sólo podrían hacer muy mal incluso si pusieran en ello gran empeño."[11] Las condiciones físicas incluyen en el genio: constitución del cuerpo, hábitos sociales, influencia del clima y de la tierra en el artista. Las condiciones morales no pueden hacer surgir a un artista cuando las condiciones físicas son desfavorables. Du Bos es el primero que ha tenido en cuenta estas influencias y que, por ello, merece asimismo el nombre de crítico científico.

Al intentar una comparación entre la poesía y la pintura, Du Bos se preocupa primero por saber cuál de los dos campos artísticos es el más extenso y cuál actúa en una forma más profunda sobre la sensibilidad. Considera que es más extenso el campo

[8] *Id.*, t. I, p. 4.
[9] *Ibid.*
[10] *Id.*, sección VI, p. 52.
[11] *Id.*, t. II, sección I, p. 7.

de la poesía: la mayoría de los grandes sentimientos humanos se explican por alteraciones físicas, mas hay pasiones y sentimientos, sobre todo pasiones intelectuales y morales, que no se expresan externamente; y éste es un dominio que escapa a la pintura por no haber una traducción física suficiente para él.[12]

En segundo término, el pintor no dispone más que de un momento; puede aplicarlo a la categoría de lo sublime. En la poesía, con frecuencia un sentimiento ordinario puede alcanzar lo sublime y lo maravilloso cuando es explicado por lo que le precede o cuando hace prever el futuro. El pintor únicamente tiene un instante y una categoría de rasgos para plasmar lo que desea plasmar. Pero la teoría de la imitación se mezcla con estas ideas y fue mal comprendida por Du Bos. Un poeta, afirma, puede emplear varios trazos; si algunos no se logran otros más felices pueden socorrerlos. Pero también aquí comete Du Bos el mismo error: al pintor no le hace falta hacer comprender alguna cosa. Du Bos no ve más que un momento, mas no ve que el objeto por imitar no es el mismo y que mientras la pintura puede reproducir, la poesía únicamente puede evocar.

Pero se da cuenta de que la pintura ofrece representaciones más sensibles e inmediatas. Los signos de los dos artistas son diferentes. La pintura actúa en nosotros a través del sentido de la vista. Además, no se sirve de signos arbitrarios e instituidos, como son las palabras; utiliza signos naturales cuya energía no depende de la educación: "Si nuestro espíritu no se ha equivocado, cuando menos se ha abusado de nuestros sentidos." La palabra no guarda relación alguna con la cosa, y esto lo prueba el hecho de que la palabra cambia según el idioma. La evocación sustituye aquí a la representación.

Du Bos se pregunta hasta qué punto es admisible la alegoría. Una vez aceptado que la pintura se sirve de signos naturales, no debería representar más que objetos; mientras que el poema, por servirse de signos convencionales, podrá representar conceptos que, por definición, no tienen color ni forma.

En resumen, la crítica de Du Bos se sitúa entre la crítica dogmática del siglo XVII y la crítica impresionista del XIX. No reniega de la razón, pero otorga un lugar más importante al sentimiento que a las reglas para juzgar una obra de arte. Considerando la estética como filósofo, puede tomársele por precursor de la estética psicológica. Al profundizar en las cuestiones de la influencia del país y del clima, ha preparado uno de los grandes principios de la crítica científica de arte del siglo XIX.

[12] Recuérdense las ideas que Lessing desarrollaría en el *Laocoonte*.

3. *Diderot*

Diderot (1713-1784) es, junto con d'Alembert, el fundador de la *Enciclopedia*. En 1746, con ocasión de la traducción de la *Cyclopedia* o *Dictionary of arts and sciences* que Diderot había emprendido, amplió y modificó el proyecto y se asoció con el matemático d'Alembert para agrupar a una serie de colaboradores de diferentes especialidades: él mismo redactó varios artículos; en 1751 apareció el primer volumen de la *Enciclopedia* o *Diccionario razonado de artes y oficios*. La obra se prosiguió hasta 1766, año en que se publicaron los últimos diez volúmenes. Citemos entre las principales obras estéticas de Diderot: la *Carta acerca de los sordomudos* (1751); el *Ensayo sobre la pintura* (1761); la *Paradoja del comediante* (1830) y varios estudios sobre los *Salones* del siglo XVIII.

La idea fundamental que domina toda la obra estética de Diderot es la imitación de la naturaleza; en ésta no debe imitarse lo verdadero, sino lo verosímil.[13] De este principio se desprende toda la teoría del arte y de lo bello de Diderot, quien define la belleza por la "conformidad" de la imaginación con el objeto".[14] En la creación artística, el artista no debe exclusivamente copiar la naturaleza, sino seleccionar lo que vale la pena de ser reproducido, y gracias a esta selección el arte superará a la naturaleza. El arte no es, pues, para Diderot, según hemos dicho, todo lo verdadero, sino lo verosímil; todas las veces que en el arte la verdad no se nos presente toda entera, lo que hay es verosimilitud, o sea, en cierta manera, ficción. En suma, el arte es para Diderot una transposición de lo real. Al enfrentarse a una obra, Diderot se planteará dos cuestiones: ¿es esta obra semejante a lo verdadero? Y, en segundo lugar, ¿nos ofrece el placer de la imitación? La esencia del arte no es, en efecto, una imitación exacta, sino la transposición de un modelo ideal que nos produce placer.

Este modelo ideal es concebido por Diderot como la expresión de un tipo: es él quien determinará la selección. Un primer movimiento entre los hechos percibidos nos elevará al ideal, y es aquí donde hace su aparición el juicio: "La selección más rigurosa —escribe Diderot— lleva a la necesidad de embellecer o de reunir en un objeto único las bellezas que la naturaleza no muestra sino esparcidas en un gran número de objetos."[15] El trabajo del artista consiste, pues, en embellecer, en idealizar una cualidad, y

[13] A propósito de la estética de Diderot, recomendamos la lectura de Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, Gallimard, París, 1950.

[14] Diderot, *Oeuvres*, ed. Assezat. Garnier, 1875, t. VII, p. 156.

[15] *Id.*, t. XII, p. 76.

en reunir las cualidades dispersas. En este juicio interviene la imaginación, y en este punto aparece un segundo movimiento que le es propio al artista y que consiste en acercar este ideal a lo sensible. Es la imaginación y la sensibilidad reunidas las que guían la idea en el artista. Y esta idea toma necesariamente una forma abstracta, pero no debe alejarse de la naturaleza; la imaginación y la sensibilidad desempeñan aquí su papel para conciliar la abstracción y la imagen.

Diderot estudia las relaciones existentes entre la obra de arte por un lado y el bien y lo útil por el otro. La obra artística ¿puede realizar una acción moral, si no es real, sino mera ilusión de la verdad, y puesto que el arte es en cierto modo una ficción del mundo imaginario? "Las ideas de interés —dice Diderot— me obsesionan y me preocupan en la sociedad, pero desaparecen en la región de las hipótesis; en ésta, soy magnánimo, equitativo, compasivo, porque puedo serlo sin que resulten consecuencias de esta actitud."[16] En Diderot, lo real y lo moral se hallan unidos, ya que para conmover el arte debe imitar a la naturaleza. Una de las finalidades del arte al permanecer próximo a la realidad consiste en mejorar el sentido moral y el gusto; también el juicio estético y el juicio moral deben estar estrechamente ligados y depender el uno del otro.

Esta unión de lo bello y el bien se encuentra varias veces expresada en la obra de Diderot: "Dos cualidades [son] esenciales en el artista, la moral y la perspectiva."[17] "Toda obra de escultura o de pintura debe ser la expresión de una gran máxima para el espectador; sin esto, es muda."[18] Califica la pintura de Greuze de "pintura moral".[19]

Diderot no es partidario de la fórmula del arte por el arte; él sostiene una doctrina de acción, no una doctrina idealista: lo bello y el bien se ven unidos, según él, con lo útil, y esta teoría la expone en su *Ensayo sobre el mérito y la virtud* (1745). Concibe una necesidad biológica de lo útil y extiende aún más su dominio; la necesidad cambia de sentido: es una adaptación, como en Lamarck. Desde este ángulo explica él la utilidad de los ornamentos y de las guirnaldas arquitectónicas.[20] Si lo bello implica lo útil, el arte debe asimismo engendrar lo útil. Si la teoría y la técnica son propias de la ciencia, el arte debe servir a la moral. Con esto, Diderot aporta una simplificación teórica de la idea tan extendida en el siglo XVIII, que se refiere al moralismo del arte: "Presentar amable a la virtud, hacer odioso el vicio y seña-

[16] *Id.*, t. II, p. 392.
[17] *Id.*, t. XII, p. 83.
[18] *Id.*, t. XII, p. 83.
[19] *Id.*, t. X, p. 208.
[20] Cf. *Traité du Beau.*

lar lo ridículo, he aquí el proyecto de todo hombre honesto que toma la pluma, el pincel o el cincel."[21]

En opinión de Diderot, la naturaleza misma "no se preocupa ni por el bien, ni por el mal".[22] "Todo en nosotros es experimental."[23] "La experiencia y la educación es lo que nos eleva a la vida moral."

Se le reprocha a Diderot en cuanto crítico de arte de haber sostenido ideas propias de un pintor para juzgar el teatro e ideas propias de un escritor para juzgar los cuadros. Se le ha llamado "buen crítico dramático en la sala de exhibición" y "buen crítico de arte en el teatro". En un opúsculo, *Carta sobre los sordomudos* (1751) y en su *Ensayo sobre la pintura* (1761), Diderot ha investigado las relaciones entre la poesía y la pintura, preguntándose por qué una acción representada por la poesía es irrepresentable en un lienzo. Tomemos como ejemplo un texto de Virgilio: Neptuno saliendo de entre las aguas. La representación pictórica no será más que una cabeza sin cuello. "Las expresiones del músico y del poeta no son sino jeroglíficos." Mientras el lenguaje de la pintura se entiende universalmente, el lenguaje de la música y de la poesía se representa por símbolos que es necesario interpretar; la música no trasmite más que el movimiento de los sentimientos y no los sentimientos mismos. Lo que Diderot llama "el instante hermoso" es diferente en el poeta y en el pintor, quien debe captar el momento preciso en que la acción presenta el máximo de belleza, claridad e interés. De esta concepción expuesta en el *Ensayo sobre la pintura* parte el *Laocoonte* de Lessing (1766-1768).

Diderot aplicó su teoría estética al arte teatral. Expone en la *Paradoja del comediante* esta aplicación. Al lado de la tragedia clásica quiere crear una tragedia de circunstancias sociales: el drama burgués. Observa que la tragedia trata temas excepcionales (conspiraciones) que tienen por protagonistas a personajes extraordinarios, como son reyes y príncipes; cierto que la comedia llevá a la escena figuras de la burguesía, pero solamente para destacar aspectos ridículos, y todo acaba en risas; la tragicomedia es un género falso. Diderot desea estudiar en el drama burgués a los burgueses mismos en el acto de enfrentarse a problemas no excepcionales. Los problemas que quiere representar en este género serio son los problemas reales. Su meta es sustituir con el estudio de las condiciones del hombre la abstracción de los caracteres que ofrecen los clásicos; al lado del personaje del hombre eterno, del ambicioso, del celoso, del avaro, hay otro hombre dominado por sus preocupaciones sociales: un juez

[21] *Obras*, t. X, p. 502.
[22] *Id.*, t. XIX, p. 89.
[23] *Id.*, p. 259.

ambicioso, por ejemplo, es más interesante en tanto que juez que en tanto que ambicioso.

Diderot pide ante todo lo natural en el actor. Para obtenerlo, preconiza el retorno al buen sentido y la imitación de la naturaleza. La acción que se presencie en el escenario debe emocionarnos, si no por su verdad, al menos por su verosimilitud. Es todavía un clásico en el sentido de que sigue siempre a la razón, a la que asimila el instinto; se mantiene hostil a las reglas no razonables, es decir, no conformes a la naturaleza; y favorece continuamente la imitación y el modelo de los antiguos: "Jamás dejaré de exclamarles a nuestros franceses: ¡la Verdad! ¡la Naturaleza! ¡los Antiguos! ¡Sófocles! ¡Filoctetes!"[24] En la *Paradoja del comediante* analiza a este tipo de actor; lo considera un artista y lo coloca en el mismo rango que al poeta, al músico, al pintor. Insiste en la sensibilidad ficticia del actor. Y es ésta una de las numerosas contradicciones que nos encontramos en la obra de Diderot: el actuar un sentimiento va, en efecto, en contra de la naturaleza, y tanto el actor como el espectador deja de tener una ilusión del mundo real para entregarse a una ilusión de un mundo ficticio. Varios comentadores de Diderot han visto en él a un precursor del romanticismo. Sin embargo, predominan en su doctrina la razón, el juicio y la naturaleza. Como dice tan acertadamente Yvon Belaval: "La *Paradoja* nos ofrece la lección de un clásico: el verdadero artista no ha de expresarse a sí mismo, sino que debe expresar la naturaleza y toda naturaleza."[25]

El género dramático serio de Diderot se caracteriza por una gran preocupación por la realidad en todos los campos: en los temas tratados, en los gestos, en el tono, etc. Este intento de teatro realista tuvo sus adeptos en el siglo XVIII. Aun Beaumarchais le rindió homenaje en su *Eugenia*. Más tarde, Vigny seguirá esta doctrina a grandes rasgos al escribir *Chatterton*. Y finalmente, al transformarse, este género serio obtendrá un enorme éxito bajo la forma del teatro realista del Segundo Imperio.[26]

C) La estética literaria

Haremos a continuación una muy breve referencia a algunos escritores famosos del siglo XVIII para considerar aquellas partes de sus obras que puedan ofrecer un resumen de su estética y su sensibilidad.

Montesquieu (1689-1755) muestra un particular desdén por todo lo que respecta a los objetos del arte. En sus *Cartas persas*

[24] *Id.*, t. VII, p. 120.
[25] Yvon Belaval, *L'Esthétique sans paradoxe de Diderot*, p. 292.
[26] Cf. el teatro de Dumas hijo.

(1721)[27] desprecia la poesía épica, lírica y elegiaca; únicamente la poesía dramática halla gracia ante sus ojos, ya que ve en el drama un elemento moralizador. El arte por el arte es una concepción que escapa por completo a la sensibilidad de Montesquieu. Es partidario de la utilidad en el arte y acepta por ejemplo el arte de la moda gracias a su utilidad social. No es idealista ni es sensible a la belleza. A fines del reinado de Luis XIV hubo una reacción y un deseo de vida tranquila, campestre y feliz. Fénélon había ya desarrollado este tema en su *Telémaco*. Las *Cartas persas* retoman esta idea: en Ispahan se discute para saber si la felicidad proviene del placer o de la virtud. Este sueño de una vida feliz se persigue en el personaje de Usbek cuando llega a Francia, y el mismo ideal, adoptado por Rousseau, se buscará durante todo el siglo XVIII, conquistará a la Corte de Versalles y la aldea de María Antonieta.

Para estudiar la estética de Buffon (1707-1788) nos hemos de atener esencialmente a su Discurso de recepción en la Academia francesa, intitulado *Sobre el estilo* (1753): "El estilo —dice— es el orden y el movimiento que se da a sus pensamientos." "El orden" es el principio de la estética clásica del siglo XVII. Por "movimiento" entiende Buffon la marcha del espíritu a través de las ideas unidas entre sí. Tenemos, pues, una definición enteramente clásica de estilo. Buffon concede una gran importancia a la meditación: "El genio —afirma— no es sino una larga paciencia." El movimiento del estilo no es la abundancia y la variedad, cualidades que según Buffon convendrían más bien a la elocuencia, no al estilo. Abundancia y variedad, al traer consigo demasiados detalles, retardarían el pensamiento que debe dirigirse derecho a la meta, y formarían más bien parte del campo de la sensibilidad y de la imaginación. Se requiere un orden lógico en los pensamientos, y es necesario eliminar los pensamientos particulares para no guardar más que los generales, trazar un plan, comparar las ideas y percibir el punto de madurez y el momento en que debe tomarse la pluma. En ese instante, las ideas se sucederán fácilmente y el estilo será fluido: "Escribir bien —dice Buffon— es también pensar bien, sentir bien y plasmar bien." Otros pueden servirse de los hechos y volver sobre los descubrimientos, pero el estilo sólo nos pertenece a nosotros.

Buffon toma sus lecciones de composición de la perfección que observa en la naturaleza. "¿Por qué —pregunta— son tan perfectas las obras de la naturaleza? Porque cada obra es una totalidad que la naturaleza elabora siguiendo un plan eterno del que jamás se aleja... La obra asombra, mas es el sello divino,

[27] Cf. la Carta 137.

del que ella muestra sus rasgos, lo que debe asombrarnos." El espíritu humano no puede, según Buffon, crear nada por sí mismo. Debe imitar siempre a la naturaleza, en la que hallará los verdaderos modelos; y si su empresa se logra, llegará a crear obras de arte y establecerá monumentos inmortales.

En oposición a Rousseau, Buffon es partidario de la naturaleza cultivada, que es testimonio de la potencia humana: "¡Qué hermosa es esta naturaleza cultivada! ¡Qué brillante y pomposamente adornada se ve gracias a los cuidados que le ha prodigado el hombre! Él mismo representa su principal ornamento."[28] En las *Épocas de la naturaleza,* Buffon concede la primacía a la séptima y última época, en que el poder del hombre ha secundado al poder de la naturaleza.[29] En cierto modo, Buffon ha tratado la historia natural como si fuera un artista idealista; ha visto la naturaleza más desde el punto de vista del estético que del hombre de ciencia.

Voltaire (1694-1778) ha desarrollado sus ideas estéticas principalmente en *El siglo de Luis XIV, El templo del gusto* y ciertos artículos del *Diccionario filosófico. El siglo de Luis XIV* se publicó en 1751 y dedica, al lado de las guerras y de la política, un buen espacio a las costumbres, a las letras y a las artes. La concepción de Voltaire acerca del arte es la de los grandes siglos, que tiene por consecuencia la teoría clásica de la perfección y de la imitación:[30] "Para todo aquel que piense y, lo que todavía es más raro, para quien tenga gusto, sólo cuentan cuatro siglos en la historia del mundo. Estas cuatro edades felices son aquellas en que las artes se perfeccionaron, y que, siendo verdaderas épocas de la grandeza del espíritu humano, sirven de ejemplo a la posteridad."[31] Estos periodos felices persiguen un ideal de perfección; fueron precedidos por tanteos y seguidos de decadencias. Los artistas que vivían en esos momentos privilegiados, que según él eran los siglos de Pericles, de Augusto, de León X y de Luis XIV, pueden llamarse afortunados. La doctrina de la imitación es necesaria, puesto que las obras de arte no pueden ser indefinidamente originales. El instante es favorable al genio cuando los artistas imitadores no son aún demasiado numerosos. Al exponer su teoría de la imitación, Voltaire afirma: "Los grandes hombres del siglo pasado han enseñado a pensar y a hablar;

[28] Buffon, *De la nature.* Prefacio.
[29] Como ejemplo están los jardines franceses.
[30] Cf. en este sentido: cap. 32 de *El siglo de Luis XIV;* la *Carta a Vauvenargues* del 15 de abril de 1743, en que se refiere a Corneille y Racine; la *Carta a Duclos,* 10 de abril de 1761, sobre Corneille; la *Carta al abad de Olivet,* 20 de agosto de 1761, referente a Corneille; *Carta a Helvetius,* 20 de junio de 1741, acerca de Boileau.
[31] Voltaire, *El siglo de Luis XIV,* F.C.E., México, 1954, p. 7.

han dicho lo que no se sabía. Los que los han sucedido no pueden ya decir mucho más de lo que ya se sabe."[32] La decadencia es, pues, inevitable: "El camino era difícil a principios del siglo, porque nadie había andado por él, y actualmente lo es porque ha sido trillado..." "Por último, ha sobrevenido una especie de hastío por ese gran número de obras maestras." Los genios sólo se dan en número reducido. Todo tiene sus límites.

El número de las formas originales también es limitado. Las grandes pasiones trágicas no pueden variar en número infinito. Y en lo que se refiere a la alta comedia, no existe en la naturaleza humana más que una docena al máximo de caracteres cómicos notables. "Así pues, el genio vive un siglo solamente, después es necesario que degenere" y el arte se hace forzosamente imitativo. Esta concepción voltairiana de las cuatro edades es, no obstante su tolerancia, demasiado estrechamente clásica y poco favorable a los modernos; se desentiende de todo lo posterior al siglo de Luis XIV.

En un diálogo del *Diccionario filosófico,* sostenido entre la naturaleza y la filosofía, Voltaire asimila el arte y la naturaleza: "Me han puesto un nombre que no me conviene; me llaman naturaleza, pero toda yo soy arte."[33] Reconoce un arte infinito en las montañas, en los desiertos y los mares.

Mas para Voltaire siempre ha tenido primacía el gusto sobre el arte. Y siempre ha permanecido fiel a su gusto, es decir, a la admiración de los clásicos. Con gran sentido del humor imaginó un templo del gusto:

Sencilla estaba allí la noble arquitectura;
el arte se escondía bajo el semblante de la naturaleza.

Dentro del santuario del templo del gusto se encuentra cierto número de hombres ilustres: Bossuet, La Fontaine, Balzac, que se dedicaban a corregir las fallas de sus escritos.

Para terminar, Voltaire expone su concepción del falso gusto, que en su opinión usurpará el lugar del gusto verdadero, mostrando todavía el primer lugar que reserva a la naturaleza:

Sobrecargado siempre de ornamentos,
componiendo la imagen y la voz,
afectado en el uso del adorno
y empleando un lenguaje rebuscado,
hace suyo mi nombre, mi estandarte.

[32] Voltaire, prefacio a *Alzire,* o cap. 32 de *El siglo de Luis XIV,* ed. cit., p. 371.
[33] Voltaire, *Diccionario filosófico,* artículo "Naturaleza".

Pero se advierte luego la impostura,
pues él es solamente hijo del arte,
y yo lo soy de la naturaleza.

(*Templo del gusto,* versos finales)

Las ideas de J. J. Rousseau (1712-1778) sobre el arte y la naturaleza son inagotables. Su *Discurso sobre las ciencias y las artes* (1750) es la perfecta antítesis de Voltaire: es una diatriba, en que abundan las paradojas, dirigida contra la cultura y los crímenes de la civilización. La evolución de las artes y de las ciencias conduce, en la civilización moderna, a una verdadera corrupción moral: "Se ha visto huir a la virtud en la medida en que sus luces [de la ciencia] se elevaban sobre nuestro horizonte, y el mismo fenómeno se ha observado en todos los tiempos y en todos los lugares."[34] Egipto, Grecia, Roma, el Imperio de Oriente, todos sucumbieron a su civilización; el bárbaro siempre ha sido superior al hombre civilizado. Las ciencias y las artes van contra el orden divino; constituyen una fuente de errores y sus efectos pueden resultar peligrosos. Hacen surgir gente ociosa, y sus desenvolvimientos se acompañan del lujo. Las virtudes se ven comprometidas por ellas puesto que, no obstante la vigilancia de las obras literarias por parte de la Academia, muchos escritos perniciosos llegan a gustarle al público. Existe, pues, un gran peligro cuando se vulgarizan ciencias y artes; éstas deben subsistir exclusivamente en manos de una *élite.* A su ataque de la civilización, Rousseau opone el elogio a la simplicidad de la Antigüedad clásica.

En 1758, Rousseau publicó su famosa *Carta a d'Alembert acerca de los espectáculos,* a propósito del artículo "Ginebra" de la *Enciclopedia,* donde d'Alembert alaba el establecimiento de un teatro en Ginebra. Rousseau considera el teatro como un arte en que todo es juego y artificio. En el teatro, el hombre se encuentra lo más alejado posible del estado natural que preconiza Rousseau. La naturaleza humana se ve deformada en él, y se la reconstruye con frecuencia de extraña manera con el fin de adaptarla a las necesidades de la pieza. El ser humano que ya es depravado por los efectos de la sociedad, se deprava una segunda vez por el teatro, y Rousseau supone que es este hombre dos veces depravado el que formará la sociedad. Para Rousseau, el teatro es un manantial de vicios que incluso se permite poner en ridículo a la virtud, y corrompe las costumbres, ya sea riendo o llorando. La tragedia representa héroes, la comedia en cambio figuras grotescas, personajes que siempre se hallan por encima o por debajo de lo real: y a través del instinto de imitación in-

[34] Rousseau, *Discurso sobre las ciencias y las artes,* ed. Garnery, vol. I, p. 17.

citan a los hombres a ser como esos personajes en su propia vida real. Rousseau es un artista ansioso de soledad,[35] sensible a las bellezas naturales y a los placeres sencillos. Es un poeta, un novelista, un soñador sentimental. Todo el problema de su filosofía y de su vida ha consistido en buscar, en la sociedad que él juzgaba depravada, un estado de inocencia y de pureza.

Al igual que Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) es un soñador, un poeta quimérico y utópico. Amplificando los elementos románticos recibidos de Rousseau, es un auténtico precursor del romanticismo y anuncia ya a Chateaubriand. En sus obras principales desarrolla su amor por la naturaleza: *Estudios sobre la naturaleza* (1784) y *Pablo y Virginia,* que en un principio formaba parte de la primera, pero que publicó separadamente en 1788. Los *Estudios sobre la naturaleza* aparecieron seis años después de las *Épocas de la naturaleza,* en que Buffon consideraba al universo entero sometido al determinismo. En cambio, según Bernardin de Saint-Pierre, existe en la naturaleza una providencia que se ocupa del bienestar de la humanidad. En las dos primeras partes de los *Estudios sobre la naturaleza,* prueba la existencia de Dios mediante causas finales: la creación de Dios ha sido efectuada con miras a la felicidad de los hombres. Todas las leyes que rigen en la naturaleza son leyes estéticas de orden, armonía y conveniencia. En la tercera parte, expone su filosofía social, que se halla muy próxima a la de Rousseau. A pesar de ser tan pueril el pensamiento de Saint-Pierre, no cabe duda de que es un gran artista. Sus descripciones de la naturaleza, que carecen por completo de método y de espíritu científico, son las de un pintor; describe con precisión el trópico con su exuberante y asombrosa riqueza. Emplea términos técnicos, con lo cual enriquece la lengua; abundan los adjetivos calificativos y las descripciones de colores; estamos en pleno terreno romántico.

Entre los poetas del siglo XVIII hemos de recordar a André Chénier (1762-1794), cuya obra entera se encuentra bajo el signo del gusto por lo antiguo. Ha resumido su método en este verso:

Sobre los pensamientos nuevos, hagamos versos antiguos.

Pero si es un clásico por su imitación de los antiguos, Chénier logró algunas innovaciones en su concepción del verso. Tuvo un gran sentido por la poesía de las formas y por el arte de evocar visiones llenas de gracia y armonía. Su verso es musical, y no se preocupa ya por los ritmos clásicos: no emplea la cesura, sino

[35] Cf. *Les rêveries du promeneur solitaire.*

que corta los versos en diferentes puntos para romper la monotonía del alejandrino; su ritmo es libre:

¿Está todo listo? Partamos. Sí, las velas están izadas.[36]

A este corte se añade con frecuencia una nerviosa yuxtaposición:

Se suelta la amarra; parte, ha partido.[37]

Emplea un procedimiento de inversión y de repetición. Multiplica los encabalgamientos, la paronomasia. El verso de André Chénier es una dislocación del verso clásico, fenómeno que realizarían algunos años después los románticos.

André Chénier, en suma, ¿es clásico o es romántico? Es difícil encasillarlo con claridad en una categoría. Es un poeta aislado, señala el final del clasicismo; se caracteriza por un retorno a la Antigüedad, pero desarrolla una nueva concepción del verso y de la poesía.

Durante todo el siglo XVIII, el principal tema de los estudios es el hombre en tanto que ser social. Aun Rousseau, que de hecho representa una corriente de tendencia individualista, escribirá *El contrato social.* La moral del siglo XVIII es, no cabe duda, esencialmente una moral social. Sin embargo, la reducción del hombre a un ser social implicaba una exposición muy incompleta del mismo: el individuo casi había sido suprimido. No hay por qué asombrarse entonces si Rousseau retorna al individuo y condena a la sociedad, idea que, por otro lado, compartía Diderot en el *Suplemento al viaje de Bougainville.* En cierto modo fue el sobresalto del individuo contra la comunidad que pretendía subyugarlo. La influencia de la Revolución fue evidente en los artistas. No adaptarían ya sus obras a la vida de los salones que fueron clausurados durante unos diez años. Cada artista, al depender exclusivamente de su temperamento, se forjó su propio ideal y desarrolló su propia individualidad.

[36] André Chénier, *Dryas,* en *Idylle marine,* primer verso.
[37] *Ibid.*, verso 15.

II. LA ESTÉTICA ALEMANA EN EL SIGLO XVIII

A) LOS PRECURSORES DE KANT

DURANTE la primera mitad del siglo XVIII, la estética alemana recibió la influencia del racionalismo francés, por un lado, y del sensualismo inglés, por el otro. Después de 1756, los estéticos alemanes intentaron armar una nueva y original síntesis de esos préstamos.

Para Descartes, según vimos, lo bello es lo verdadero, distinto y claro, revelado por ideas innatas. El arte es la imitación idealizada de la naturaleza y de los antiguos, pero sometida a lo verdadero.

Para los ingleses, por ejemplo para Locke, maestro del pensamiento anglosajón del siglo XVII, todas las manifestaciones del espíritu se reducen a sensaciones: ya sean las sensaciones simples del mundo exterior e interior, ya las sensaciones sintéticas de estas sensaciones simples, que son la que constituyen las ideas complejas. Es una concepción atomística del conocimiento.

Leibniz, al igual que Wolf, aprovecha ambos sistemas; para ellos, los sentidos son inferiores y el espíritu superior. Pero la sensación no es, según los sensualistas, una sensación en tanto que factor de conocimiento que implique un papel independiente de la afección: ésta sería una sensación estésica aparte. Por el contrario, la sensación en el sentido de Locke es menos extensa que en Leibniz.

Pero una vez comprendido el papel que desempeñan los sentidos en el conocimiento, y aceptado que el pensamiento sería inconcebible sin la sensibilidad, los pensadores se vieron forzados a descubrir la sensación afectiva y su originalidad: la sensación en tanto que fuente del conocer, acompañada de un matiz afectivo, constituye el elemento esencial de lo que se llama "lo bello".

1. *Leibniz*

Durante el siglo XVIII, la filosofía europea se encuentra bajo la notable influencia de las ideas de Leibniz (1646-1716). Su concepción del universo está dominada, como en Platón, por un punto de vista estético. En cierto modo, edificó todo su sistema sobre la definición de lo bello.

Sus ideas acerca de la belleza, la contemplación y el goce están expuestas en *La Béatitude* (1710-1711) y en la *Monadología* (1714). *La Béatitude* es un opúsculo cuyo objeto no es estético,

sino religioso y moral. El campo de la estética no está, en efecto, claramente delimitado; el siglo XVIII se encargaría de separar la estética de la moral, y la tarea que emprendería Kant sería justamente la de disociar estas dos ramas filosóficas.

En *La Béatitude*, Leibniz define el placer en una forma enteramente intelectual: es el sentimiento de la perfección que se percibe ya sea fuera de nosotros, ya en nosotros mismos. Esta concepción, que destruye inmediatamente la tentación de convertir el dominio estético en un campo original, implica el conocimiento de lo perfecto, y, por lo tanto, una labor intelectual previa y cognoscitiva. El placer es la fase sentimental de un trabajo intelectual; es un fenómeno secundario, mientras que la perfección es un fenómeno primario. No será sino hasta después cuando Leibniz se propondrá definir la perfección como la unidad dentro de la variedad. En un principio, la concibe como una intensificación, como un acrecentamiento del ser que posee un elemento dinámico, una especie de fuerza no necesariamente intelectual que mana de todas nuestras energías sentimentales y morales. Cuanto más intensa es esta energía, tanto más reside, cuando se intenta analizarla, simultáneamente en la multiplicidad y en la unidad.

Leibniz expresa su asombro ante la analogía de la armonía estética y la armonía musical que constituye una espontánea síntesis de un gran número de elementos en una unidad. En el pensamiento, en el concepto, la armonía se encuentra en el juicio y el razonamiento. Así pues, es en el orden donde existe toda la belleza, y la disciplina sin rigor admite, sin embargo, la libertad. Esta libertad acepta a la belleza, y la belleza, que es orden, despierta amor. Para Leibniz, el amor, la belleza, el orden y la perfección se hallan estrechamente unidos. Cuando la intensificación y el dinamismo representan un goce, el grado más alto y constante de este goce se denomina beatitud. La beatitud es un estado pasivo que penetra en nosotros. Pero tiene que manifestarse un elemento activo de nuestro ser, un dinamismo; con esto, el goce se transforma en impulso, en afán. Y el impulso producido por la belleza es un afán dirigido al bien: engendra a la virtud. Por este proceso tan complejo, Leibniz regresa a la vieja identidad metafísica. La beatitud se manifiesta por la voluntad del bien. La moral entera, que es unidad dentro de la variedad, junto con la naturaleza y el pensamiento, es estética.

Leibniz concibe el universo como una inmensa jerarquía de seres vivos y sensibles que forman un conjunto armónico. En este sistema, lo inconcebible es la fealdad, puesto que en el mundo no hay más que armonía.

Hasta el advenimiento de Kant, Leibniz domina toda la especulación filosófica, y la propia estética de Kant no es sino una subjetivización de esa estética.

No solamente la *Beatitud*, sino la filosofía entera, la mecánica de Leibniz son estéticas. Al rehabilitar los conceptos de fuerza, forma, fin, Leibniz creó una filosofía estética. Schelling, en su filosofía, es de hecho un intérprete de la estética leibniziana, y sin Leibniz, Hegel no habría existido.

La filosofía de Leibniz se desarrolló como oposición a la filosofía de Descartes y de Spinoza. En Leibniz, no hay una radical separación entre la extensión y el pensamiento, ya que ambos se identifican al unirse en un elemento que es su síntesis: la *fuerza*. "Tampoco dejo de creer —escribe Leibniz— que las primeras leyes del movimiento tienen un origen más sublime que el que les puedan proporcionar las matemáticas."

Ahora bien, estas fuerzas, que constituyen la base de todas las cosas, de la materia, han penetrado en la naturaleza y se han desplegado en ella, no gracias a un poder exterior, sino a un poder interior. Las cosas no deben explicarse mecánicamente, sino mediante razones espirituales e inmateriales, y es la fuerza la que resuelve la antinomia existente entre el cuerpo y el espíritu, antinomia que el siglo XVII no había podido resolver. La fuerza no es única; existe en número infinito, parejo al de las sustancias. Todo aquello que actúa es una sustancia singular y toda sustancia singular actúa ininterrumpidamente; en el cuerpo no hay jamás un reposo absoluto. La fuerza, idéntica en el fondo, es diferente en cada objeto: crea al individuo, y cada objeto esconde una fuerza absolutamente particular. Las fuerzas son especies de átomos; cada una constituye un ente aparte y posee una forma particular: esto es lo que constituye su especificidad. La sustancia es, pues, un individuo, una fuerza, un punto, un átomo: es la mónada. Esta concepción primordial es favorable a la estética. Parece que el artista no tiene más que observar estas fuerzas que se fermentan en el universo y reproducirlas.

Mediante el concepto de la *forma*, Leibniz se opone a Descartes y a Spinoza para aproximarse nuevamente a Platón. Sostiene, contra Descartes, la multiplicidad y la individualidad de las sustancias. Tales sustancias no son inconciliables, y para conciliarias no se requiere, como pretende Spinoza, la constante intervención divina. No es el azar el que explica el desarrollo de los átomos: actúan porque tienen una forma, con lo que Leibniz se opone a los atomistas: juzga que las sustancias son formas en sí. Sin forma, no habría sustancia, vida ni arte.

La forma se explica por la profunda y verdadera naturaleza de cada objeto. Las formas son tan primitivas y originarias como las sustancias mismas. "Todas las cosas —dice Leibniz— son sustancias idénticas y al propio tiempo específicas, son formas originarias." La auténtica originalidad reside en la diferencia de

las formas, y la forma surge necesariamente del fondo mismo del objeto, de su esencia. Todo objeto creado crea su propia forma y es la raíz de la orientación que tome su desarrollo mecánico. La forma es siempre un límite, un objeto: y el objeto es la realización formal de las fuerzas profundas que fermentan en él. Así pues, toda sustancia se crea a sí misma en tanto que forma; la forma es, así, sobreañadida.

Esta tesis se aplica a la creación artística. Cada sujeto, cada sustancia sólo puede tener una forma, sólo puede abarcar una; la materia no constituye problema. La forma implica necesariamente a la materia, al contenido y aun al acto creador. Toda estética concede siempre a la forma un lugar destacado, y esta concepción de la sustancia auto-formadora evoca una estética.

La concepción leibniziana de la *finalidad* del alma y la naturaleza es sumamente profunda y vuelve a encontrarse en los alemanes del siglo XIX. Leibniz concibe la finalidad no como trascendencia, es decir, como separación entre el fin y los medios, hallándose el fin en un ámbito exterior respecto de los medios, sino como inmanencia, o sea como identidad, como concordancia entre el fin y los medios.

Para comprender la finalidad de la naturaleza, debe distinguirse entre el fin y los medios en el arte y en la naturaleza. En el arte, fin y medios son extremadamente diferentes, y sólo los une la habilidad técnica del artista; así por ejemplo, la estatua de Hércules puede ejecutarse en piedra o en bronce. La naturaleza, en cambio, reúne el fin y los medios; crea a la vez el fin y los medios que lo realizan: de este modo, el alma de Hércules es creada simultáneamente con su cuerpo vigoroso; fin, medios y fuerza creadora aparecen en una unidad. "Pero los cuerpos vivos —dice Leibniz— son también máquinas en sus partes más pequeñas y hasta el infinito." En cada partícula se descubre la misma identidad entre el fin y los medios; he aquí la diferencia entre arte y naturaleza.

Cada mónada comprende un alma y un cuerpo indisolublemente unidos en un desarrollo continuo; este desarrollo es una constante representación y constituye su esencia. En esta representación hay una actividad porque en cada mónada hay fuerza, esfuerzo, un afán vital que Leibniz llama apetición. Las mónadas se representan tanto ellas mismas como al universo, y únicamente existen como representación. Cada cuerpo es al mismo tiempo representación clara y distinta de sí mismo y representación confusa del universo. En el cuerpo reina la cadena de las causas eficientes; en cambio, es en el alma donde impera la cadena de las causas finales. Las mónadas se ordenan en una jerarquía. Cada mónada posee un cuerpo particular, una sustancia viva. Hay además diversos grados en las mónadas; pueden señalarse tres etapas:

a) La mónada no puede distinguir lo que representa ni de ella misma ni de las otras cosas; es enteramente *oscura.*

b) La mónada únicamente distingue lo que ella representa de las otras mónadas, pero no de ella misma. Hay diferentes partes en la representación, como el murmullo del mar, por ejemplo: ésta no es una distinción auténtica, sino todavía una representación *confusa.*

c) Y finalmente, la representación *distinta,* enteramente consciente, es aquella en que la mónada distingue los factores de cada representación.

La diferencia es meramente de grado, no de naturaleza. El universo es, así, un panteísmo favorable a la estética, ya que en él se expresa un esfuerzo hacia lo superior y hacia la perfección.

Toda la estética alemana del siglo XVIII se funda en la percepción confusa, no en la clara y distinta. No solamente la contemplación estética es un conocimiento confuso, sino que los propios placeres se reducen a fenómenos intelectuales conocidos de manera confusa.

Hasta Kant, la estética se reduce a ilustrar y profundizar los puntos de vista de Leibniz, que podemos resumir en tres puntos principales:

Ante todo, Leibniz coloca los cimientos para una estética metafísica análoga a la de Platón, que Leibniz, por cierto, desconoce. Según él, el universo se halla saturado de fuerzas y de formas, obedece a una finalidad, y está compuesto de un número infinito de fuerzas espirituales activas, de almas armónicas que se desenvuelven armoniosamente sin conocerse; este universo, cuya ley es la unidad dentro de la variedad, encarna la ley misma de toda estética. Así pues, el universo es enteramente estético e impone la respetuosa admiración de lo sublime.

En segundo término, Leibniz elaboró una psicología estética. Las mónadas sufren una evolución continua; y esta evolución de la representación, que es la manifestación única de la mónada, pasa del conocimiento vago al conocimiento íntegro y distinto, o sea al conocimiento divino. El universo es el mejor y más bello posible. Y así, la representación, desde la de la materia, que es confusa, hasta la representación divina, que es distinta, es siempre representación de la perfección. Al igual que en los seres, hay también una jerarquía en las representaciones, y la esencia corresponde a la representación. Una vez reconocida la evolución de la mónada, entre la representación clara y la confusa se presenta una fase que corresponde a la representación estética: es la representación confusa de la perfección. Su percepción se distingue de las otras, pero el detalle de los factores que la constituyen no es captado con tanta claridad. Es necesa-

rio que el ser humano atraviese esta fase. La visión estética ocupa, pues, una región específica.

Baumgarten consideró que el ámbito propio de la estética se hallaba entre la sensibilidad y la inteligencia pura. Pero es Leibniz quien descubrió esta situación. La región estética es aquella en que se da la percepción confusa de la perfección. Esta estética de Leibniz es enteramente intelectualista, ya que la perfección implica un conocimiento. Kant sería el primero en afirmar que el dominio estético no se basa en el conocimiento, sino en el sentimiento. Lo que los distingue es que todo lo intelectual es a la vez discursivo: tratamos, por ejemplo, de reunir en una totalidad todos los objetos comunes de una especie; en cambio, cuando un objeto nos gusta, no buscamos un rasgo común o un género; lo que caracteriza la visión estética es que es inmediata y única: nos sentimos atraídos o rechazados. Juzgar estéticamente es tomar conciencia no de una serie de rasgos comunes, sino de un placer o una pena. Tenemos, pues, dos concepciones opuestas: la intelectual y la sensible. La concepción kantiana de la estética se explica por el hecho de que la filosofía de Kant toma como punto de partida una separación radical entre los dominios de la sensibilidad y de la inteligencia. Kant afirma que en el dominio estético basta con saber si sentimos placer o desagrado, y con reconocer que esta sensación es un juicio universal y necesario, de una universalidad y una necesidad menores a las del pensamiento. Resuelve este problema convirtiendo el sentimiento en juicio lógico, es decir, intelectualizando su doctrina.

Esta antinomia constituye el tercer punto en el camino que conduce de Leibniz a Kant, pero no la encontramos en Leibniz, quien no plantea el principio de una demarcación radical entre el sentimiento y la inteligencia. Encuentra un paso entre las manifestaciones del ser: entre la materia inanimada y la inteligencia únicamente existe una diferencia de grado. De este modo, si bien la estética de Leibniz puede considerarse enteramente intelectualista, es posible en ella pasar de un dominio al otro, de la inteligencia al sentimiento, y encontrar una región particular que sería el dominio de la estética, en que la representación confusa no se opone ni al pensamiento ni al sentimiento. Cierto que la actitud estética leibniziana es una actitud intelectual lógica y representa la visión confusa de la perfección, pero no obstante ello no nos enfrentamos a una antinomia: se puede pasar de un dominio al otro.

Los discípulos de Leibniz intelectualizarían su doctrina.

2. *Gottsched y los suizos*

Por la misma época en que Baumgarten elaboró una estética ya explícita, diversos publicistas y literatos estudiaron esporádica-

mente los grandes problemas que volverían a plantearse los filósofos hacia fines de siglo.

En 1727, el alemán König examinó el problema del gusto; esta cuestión sería estudiada también por Gottsched y los suizos tomando como base la tradición aristotélica. El gusto, dice König, es una sensación producida, en el sentido común, por las impresiones que reciben nuestros sentidos. Es, en cierto modo, un acuerdo que emana, en primer análisis, de un sentimiento producido por un objeto —Kant diría: de una sensación, König distingue en el gusto dos clases de juicios: el juicio inmediato de la sensación y el juicio mediato, intelectual, del gusto que descansa en la conciencia de las razones que lo hacen juzgar. De estos dos juicios, ¿cuál es el verdadero juicio estético? Su respuesta no se halla muy alejada de la de Kant. El gusto del entendimiento es la potencia compleja del alma de sentir y de juzgar, gracias a la cual experimenta; mediante los órganos de los sentidos, la impresión de la que juzga por atracción o por repulsión. Es un juicio del entendimiento que se apoya en lo que el alma es capaz de sentir y de juzgar simultáneamente.

Gottsched y los suizos escribieron artes poéticas antagonistas, pero arribaron finalmente a la misma teoría. En un libro acerca de la influencia y el uso de la imaginación, inspirado en Addison, Gottsched explica el placer causado por la imitación de la realidad mediante una comparación que establece el espectador entre la naturaleza y la imitación. Poco después, los suizos plantean el problema del gusto, que basan en la penetración que debe probar por cuáles razones una cosa gusta o disgusta. La facultad de juzgar las obras estéticas es un juicio lógico como el juicio acerca de cualquier otra obra. Nos encontramos en plena teoría intelectualista.

El alemán Gottsched (1700-1766), profesor de poética en la Universidad de Leipzig, publicó en 1730 un *Ensayo de una poética crítica*, obra intelectualista que en un comienzo gozó de un gran prestigio, pero más tarde de cierto descrédito. Según Gottsched, la técnica de cualquier arte puede aprenderse y comprende algunas leyes ineludibles. Busca la definición de lo bello remontándose a Leibniz: es "la unión de lo múltiple y de la armonía". Según su idea acerca del problema del gusto, enuncia en términos propios la antinomia de Kant. Por un lado, la gente que juzga según su gusto puede tener respecto del arte y de la naturaleza ideas absolutamente diferentes. Por el otro, si se tiene buen gusto, tales ideas no pueden ser verdaderas al mismo tiempo. Gottsched no llega a resolver esta antinomia: dice que debe preferirse el juicio que esté de acuerdo con las reglas del arte y con las afirmaciones de los maestros. Añade después que el buen gusto y el entendimiento juzgan de la belleza de un objeto basándose en la simple sensación, y que juzgan bien cuando se tra-

ta de cosas de las que no puede tenerse un conocimiento *distinto* y exacto. Ni el espíritu ni la imaginación ni los sentidos pueden pretender determinar el gusto, a menos que aceptemos un sexto sentido, el *sensus communis*, que es precisamente el entendimiento.

El gusto es a la vez nato y adquirido. La imagen de la razón personal y el estudio de los buenos modelos sirven para formarlo. Es así como Gottsched intenta presentar el teatro: publica un determinado número de piezas modelo.

Mas las teorías de Gottsched no tardarían en ser atacadas en sus fundamentos por el suizo Bodmer y por Breitinger (1701-1776), y poco después por Lessing.

Bodmer (1698-1783) investiga asimismo la cuestión del gusto y confirma la tendencia intelectualista. "El juicio de la sensación —escribe— es subjetivo, arbitrario, esclavo de la moda. El juicio de la razón procede de acuerdo con leyes determinadas que poseen un valor universal." [1] Se presenta, pues, una antinomia entre el juicio de sensación y el juicio propiamente dicho correspondiente al entendimiento, que es universal. Ésta es ya la postura adoptada por Kant. Bodmer acepta, no dos juicios como König, sino uno solo para el gusto, y este juicio es asunto del entendimiento. El placer que produce la poesía, dice, no brota inmediatamente de la sensación, sino de la reflexión que tiene a la sensación como mera consecuencia. Del mismo modo diría Kant que hay un primer placer, y luego otro que nace de la reflexión que efectuamos sobre el primer placer experimentado; aquél es inmediato, éste intelectual.

3. *Wolf y Baumgarten*

Por ser tan sistemáticas las concepciones de Leibniz, sus contemporáneos no las entendían sino con cierta dificultad. Wolf (1679-1754) trató de reducir a un sistema la metafísica leibniziana, pero falsificó su pensamiento. Esta errónea interpretación pesó sobre toda la filosofía alemana del siglo XVIII, y el propio Kant se imbuyó de esta filosofía. Wolf estableció límites y aun abismos entre el conocimiento sensible y el conocimiento inteligible. Dividió el espíritu humano en dos partes: la *pars inferior*, que es la sensibilidad con la presencia de ideas innatas, y que no rebasa la esfera de los sentidos, y la *pars superior*, que comprende la lógica y lo que él llama entendimiento. Las ideas claras y lógicas pertenecen a las facultades superiores, las percepciones confusas a las facultades inferiores.

Baumgarten (1714-1762) también intentó desbrozar la filosofía implícita de Leibniz. Es el primer estético, el primero que ela-

[1] *Cartas críticas* (1746).

boró un dogma de la belleza estética y que separó esta ciencia de lo bello, a la que dio el nombre de estética, de las otras ramas de la filosofía. Baumgarten se preguntó si en las regiones inferiores de la estética no había leyes que correspondieran a las leyes de la lógica en la región superior. Esta cuestión de las leyes en el dominio estético no había sido planteada antes de él. *Esthetica* es, en griego, el mundo de las sensaciones que se oponen a la lógica. Baumgarten considera que la estética es una ciencia: es "la hermana menor de la lógica". Publicó en 1735 sus primeras obras: las *Meditaciones*, pensamientos filosóficos acerca de temas poéticos, y *El amante de la verdad;* después, en 1750, aparece la primera parte de su *Aesthetica*, y en 1758 la segunda parte, que permaneció en estado fragmentario. Baumgarten convierte esta ciencia, que originalmente lo había sido de las partes inferiores, en una ciencia de lo bello. El campo claro y distinto era, según Leibniz, el dominio de lo bello; y Baumgarten quiso elaborar el campo propio de la estética y lo dividió en dos partes extensas: la estética teórica y la estética práctica.

Consideremos, en primer término, la estética teórica.

El objetivo de la estética consiste en establecer qué es la belleza. En una definición completamente intelectualista, Baumgarten afirma que la estética es la "ciencia del conocimiento sensible o gnoseología inferior". No menciona el sentimiento, pero habla del conocimiento sensible en tanto que tal conocimiento; no se ocupa, pues, más que de procesos intelectuales, no de sus resultados.

Esta perfección del conocimiento sensible es lo bello. La belleza del conocimiento es universal, como todo conocimiento. Mas por ser conocimiento sensible, y todo lo sensible es contingente, todas las otras formas del conocimiento sensible permanecen en el campo de la contingencia, puesto que no son perfectas. Sin embargo, el conocimiento sensible perfecto puede ser universalmente compartido.[2]

La belleza se manifiesta, según Baumgarten, y se especifica bajo tres aspectos. Ante todo, reside en un acuerdo entre diversos pensamientos, acuerdo que es una abstracción proveniente del orden en que se presentan y de los signos que sirven para expresarlos; el acuerdo de los diversos pensamientos entre sí para crear un solo elemento es fenoménico. La belleza no es una sola, sino que está constituida por infinitas partículas, que son justamente pensamientos que hacen abstracción del orden y de los signos. Esta multiplicidad únicamente alcanza la belleza mediante la reducción a un solo elemento, que se presenta como fenómeno; tal unidad no es abstracta, sino concreta, palpable: es objeto de la sensación. El equívoco de esta doctrina, como de to-

[2] Cf. asimismo Kant.

das las doctrinas alemanas, reside en esta palabra fenómeno, que pertenece al campo del pensamiento. Además, la reducción a la unidad, la generalización, constituye una operación intelectual. Sin embargo, el resultado de esta operación es sensible: es una contradicción *in adjecto* en la que el propio Kant cayó; luchó vanamente contra esta antinomia sin llegar a resolverla.

La belleza, añade Baumgarten, es el acuerdo del orden interno que nos sirve de guía para disponer las cosas bellamente pensadas. Pero el orden de las cosas es un orden interno que debe ser sentido, no pensado, con lo que nos enfrentamos a la misma contradicción.

Y finalmente, la tercera definición que ofrece Baumgarten de la belleza es la del acuerdo de los signos, un acuerdo interno, con los pensamientos y con las cosas. Es el acuerdo de la expresión, de la dicción con los pensamientos, con el orden en el que están dispuestos y con las cosas mismas.

En la segunda parte, la estética práctica, Baumgarten estudia, no la creación artística en general, sino la creación poética. No acepta más que un signo: el *logos*, es decir, el lenguaje, la palabra. A continuación, investiga las condiciones internas de la creación poética. La primera es la disposición natural del alma entera para tener pensamientos hermosos. No obstante su intelectualismo, Baumgarten acepta que hay aquí también un elemento orgánico. De aquí resulta la sensibilidad particular de las facultades inferiores; no interviene, pues, únicamente la inteligencia, sino también los sentidos, como son la vista y el oído. Baumgarten se ha alejado aquí considerablemente de sus primeras definiciones. Entre las otras cualidades, Baumgarten habla de la agudeza de la percepción sensible en los artistas; el poeta posee la potencia y la belleza de la imaginación, que Baumgarten no llega a definir con precisión, pero que sitúa, como lo había hecho Wolf, en un nivel intermedio entre la sensibilidad y el intelecto. Baumgarten hace también referencia a la perspicacia en el dominio intelectual: a la memoria y a la fantasía productiva; ve en la imagen poética no una mera imagen común, sino una imagen nueva lograda por una combinación en un orden diferente. Enumera otras cualidades más, como el gusto refinado, el espíritu profético y un temperamento extraordinario que tampoco define.

Todas estas cualidades son innatas, pero deben cultivarse mediante la lectura de los autores latinos y franceses. El poeta debe compenetrarse de las disciplinas estéticas y metafísicas, de la moral, la historia y las matemáticas. Aparte de las facultades mencionadas, requiere el entusiasmo, al que añade condiciones externas: la equitación, el ocio, la bebida, la juventud. Añade asimismo elementos que se refieren al objeto: la riqueza poéti-

ca, y en este punto se aproxima a las ideas de Alberti y de Leonardo; la grandeza, con lo que se emparienta con la filosofía aristotélica; la verdad, tanto histórica como heterocósmica; afirma que debe imitarse la realidad tal como ésta se presenta; por otra parte, en la epopeya, el poeta puede apartarse de la realidad y crear un cosmos. Baumgarten repudia la verdad utópica, contraria a las leyes de la realidad; habla de la luz estética que debe irradiar una obra coloreada y viva, y de la certeza estética, por la que los poemas deben ser conformes a la realidad y a las leyes de la naturaleza: y en este aspecto nos recuerda las ideas sobre la verosimilitud en Boileau, si bien no las rebasa.

Todos los teóricos alemanes del siglo XVIII se hallan sometidos al imperio de Baumgarten; pero muestran una tendencia creciente a distinguir, junto a la actividad puramente intelectual a que Baumgarten reduce toda actividad, otro campo, el de la *Empfindung,* que es a la vez sensación y sentimiento.

El trabajo que emprenden los alemanes durante este siglo consiste en sustituir el *Gefühl* o sentimiento por la *Empfindung,* en convertir el campo estético en un campo del sentimiento, en descubrir que en el proceso estético no se trata de un conocimiento, sino de una reacción afectiva que ciertos conocimientos han producido en nosotros. Este descubrimiento lo hicieron varios pensadores hacia fines de siglo. Kant lo sancionará, pero sin perseverar en sus distinciones. La sensación y el sentimiento, con su matiz emocional, son absolutamente inseparables.

4. *Sulzer*

Sulzer (1720-1779), por completo olvidado en nuestros días, desempeñó un considerable papel en el siglo XVIII. Sus obras principales son: *Origen de los sentimientos agradables o desagradables* (1751) y la *Teoría de las bellas artes* (1772).

Según Sulzer, el problema esencial del hombre es la búsqueda de lo que nos pueda conducir al bienestar; es, pues, un hedonismo puro, para el cual se guía por comparaciones; sigue de cerca al abate Du Bos. La función particular del alma, su esencia, consiste en producir, en crear ideas, o como diría Leibniz: representaciones. Cuantas más ideas produzca el alma, tanto más feliz será, y su bienestar será tanto mayor cuanto más claras y distintas sean las ideas.

Sulzer distingue tres manifestaciones del placer: el sensible, el moral y el intelectual; en este último sitúa lo bello. Reúne las dos teorías de la naturaleza del placer y de la parte preponderante del entendimiento. Para él, "los objetos hermosos gustan inmediatamente al entendimiento y a la imaginación". En otros términos podemos decir que, con base en esta definición, lo esen-

cial es gustar inmediatamente, o sea que el sentimiento y la sensación sean inmediatos; al ser mediato el pensamiento, Sulzer parece atribuir el proceso estético al sentimiento. El entendimiento, que implica un trabajo intelectual, está en contradicción con lo inmediato. Y recordando a los suizos, Sulzer piensa que la imaginación reproduce la sensación, pero organizándola, prepara la vista y sirve de lazo de unión a la inteligencia.

De este modo, Sulzer ha querido destacar lo que en el proceso estético pertenece al dominio de la sensibilidad. Pero temiendo haberle cedido un espacio demasiado considerable, vuelve sobre sus pasos: no puede decirse que los objetos de los sentidos y de la imaginación sean bellos, sino que son bellos los pensamientos y los actos. Una avenida es hermosa; la maleza, en cambio, no lo es, porque es necesario que intervenga el espíritu humano. Hace falta un orden. Las fórmulas algebraicas y una teoría de la gravitación son bellas. Cuanto más comprensible sea una teoría científica, tanto más hermos es. No hay intervención alguna de la sensación, y a fin de cuentas resulta que la teoría de Sulzer es aún más intelectual que la de Leibniz.

La doctrina de Sulzer está expuesta en su *Teoría de las bellas artes*. El hombre posee dos facultades independientes la una de la otra: el entendimiento y el sentimiento moral que engloba lo bello y el bien. "A través de un goce frecuentemente repetido del placer del bien y de lo bello nace el deseo de realizar este bien y esta belleza." Nos enfrentamos en este punto a una confusión entre el campo moral y el campo estético.

La estética es el estudio de aquello que experimentamos al encontrarnos con el arte. Para ello es necesario descubrir la intención de los artistas: "La tarea principal de las bellas artes consiste en suscitar un sentimiento (*Gefühl*) vivo de lo verdadero y del bien. Así, la teoría de las bellas artes debe basarse en la teoría del conocimiento y de las sensaciones indistintas." No es, pues, el dominio de lo bello, sino el sentimiento de lo verdadero y del bien lo que está en las representaciones confusas. Lo verdadero y el bien constituyen dos dominios claramente conocidos: la lógica y la moral. Si se trata del sentimiento cognoscitivo o del sentimiento del bien, nos encontramos en el campo intermedio de la representación indistinta.

Si Sulzer no menciona lo bello, ello se debe a que el conocimiento no es conocido sino sentido; se envuelve en el sentimiento y corresponde a lo bello: es el "halo".[3] Lo bello carece de existencia en sí, pero constituye el esplendor de lo verdadero, con lo que volvemos a la teoría platónica.

La dirección del alma se determina por el surgimiento de sentimientos agradables. Esta dirección es la meta de las bellas

[3] Es lo que Bergson llamaría "la franja del conocimiento".

artes. La estética debe mostrar cómo todos los sentimientos agradables o desagradables provienen de la naturaleza del alma. Deben enumerarse los géneros de objetos agradables y desagradables, estudiarse sus efectos sobre el alma, observarse atentamente las obras de buen gusto y analizárselas. Tales sentimientos placenteros y repulsivos no son despertados por el alma, sino que surgen de los objetos exteriores, y nosotros debemos estudiar los efectos que ejercen en nosotros. La *Empfindung* es la sensibilidad en un sentido a la vez psicológico que moral.

Sulzer partió de un intelectualismo intransigente, sin aceptar siquiera la concepción leibniziana que daba a la estética una posición intermedia entre la lógica y el sentimiento. Cuanto más clara la concepción, afirma, tanto más rico es el sentimiento estético.

El *summum* de la belleza radica, así, en la teoría matemática; en resumen, no hay diferencia alguna entre el dominio del conocimiento y el dominio estético.

En 1771 vuelve a atacar el problema. En su *Teoría general de las bellas artes,* que es una especie de diccionario, llega a puntos de vista muy diferentes para encaminarnos hacia el pensamiento kantiano. Define el gusto como "la facultad de sentir lo bello, así como la razón es la facultad de conocer lo verdadero, lo perfecto y el sentimiento moral". Se presenta aquí ya una separación absoluta entre el conocimiento y la estética. Por otra parte, define también la belleza: "Se llama bello —dice— todo objeto que se presenta sin atención a otra cualidad y de una manera agradable a nuestra imaginación, es decir, que guste aun si se desconoce lo que es o para qué puede servir." Lo bello es, pues, agradable a la imaginación, no al entendimiento.

Retornando a las ideas de Sócrates, Sulzer establece una diferenciación entre lo bello y lo útil: "Lo bello no gusta porque la inteligencia pueda conocerlo o porque responda al sentimiento moral, sino porque halaga a la imaginación, ante la cual se presenta en forma agradable." Sulzer reconoce una diferencia radical entre lo bello y lo perfecto. Lo bello consiste en la apariencia, o sea en la manera en que se le aparece a la imaginación. Además, Sulzer considera que hay en el hombre un sentido interno por el que gozamos de esa apariencia agradable, y el gusto es la facultad de reconocer intuitivamente lo bello y, gracias a ese modo del conocer, de encontrar placer en ese objeto. Tomamos conciencia de lo bello por un reconocimiento inmediato e intuitivo. En su *Teoría general de las bellas artes,* al definir lo bello, Sulzer explica cómo se presenta lo agradable: 'Todo lo que es bello place. Pero no todo lo que place es bello." En efecto, las cosas buenas y las cosas útiles producen placer; lo bello se encuentra entre ambas especies. En todas las doctrinas esté-

ticas nos encontramos siempre con que lo bello ocupa un campo intermedio: la estética se halla en un cruce de caminos.

Los objetos bellos nos gustan antes de que sepamos lo que son y antes de saber si son útiles. "El modo de ser de los objetos excita nuestro conocimiento, no nuestro placer." Es una finalidad sin fin, preformada. El bien nos place debido a su contenido y a sus cualidades internas; en cambio, lo bello nos asombra sin atención a su conformación material ni a su valor material, sino únicamente por su forma: sería la teoría de Kant, el formalismo de Herbart.

Sulzer opone lo bello a lo perfecto, categorías que desde tiempos antiguos se habían confundido una con otra. Lo perfecto no gusta por su materia ni por su forma externa, sino por su organización interna gracias a la que llega a su perfección: es un medio para alcanzar su fin.

Sulzer rechaza la teoría de Baumgarten acerca de la perfección confusa. La perfección de un objeto —afirma— no se puede ni conocer distintamente ni sentir confusamente si no se sabe de manera irrefutable y con toda claridad lo que el objeto debe ser. He aquí un punto de vista teleológico. Ahora bien, existe una infinidad de objetos bellos cuyo fin no conocemos. Este razonamiento revela la debilidad de toda la escuela de Leibniz: no puede haber una representación confusa de la perfección, puesto que la perfección implica el conocimiento total de un objeto. Sólo existe una cierta perfección de la visión de la belleza: es la perfección del contenido, de la forma externa; también aquí reconocemos la teoría kantiana y la doctrina formalista; es una teoría de la finalidad en lo que respecta al objeto en cuanto apropiado para nuestras facultades. Si bien no podemos juzgar las formas determinadas de plantas y animales de acuerdo con su perfección particular, ya que carecemos del ideal de esas formas, sabemos sin embargo, que las diferentes partes deben unirse en un conjunto armónico; y desde este punto de vista, tenemos un concepto general de la perfección de la forma. Kant elabora aún más esta teoría y llega a decir que en el fondo no sabemos a qué características deben corresponder el animal o la planta, pero que sí sabemos todos lo que es una rosa, lo que es un gato, o sea que al hallarnos frente a un objeto poseemos un concepto o un fin; no se trataría de un juicio estético, sino de un juicio puro, ya que se guiaría por esta concepción de tipo. Los únicos objetos bellos son, en suma, aquellos que no tienen un tipo ideal, los arabescos, los sonidos no armonizados.

Sulzer sitúa finalmente lo bello en un campo intermedio entre los dominios de lo sensible, de lo intelectual y de lo moral. Con ello restringe el carácter de inmediatez de lo bello: únicamente una parte del valor de lo bello está determinado por sentimientos inmediatos. Por otro lado, existen en lo bello ele-

mentos mediatos, ya que es un hecho que también interviene un conocer. La evolución del conocer es diferente de la del conocimiento y no alcanza la precisión de éste. La forma debe ser determinada, variada, y debe responder a un orden; la multiplicidad de los elementos tiene que fundarse en un todo.

5. *Mendelssohn*

Mendelssohn (1729-1786) hace un intento por conciliar las ideas de los ingleses con las de los franceses. Propone una síntesis entre la estética racionalista intelectualista de Wolf, Baumgarten y Leibniz, la estética psicológica inglesa de Hutcheson y Barker y la estética francesa de Du Bos. Su doctrina no es muy original, pero puede considerársele un precursor de Kant, y sus investigaciones sobre la teoría de las artes han servido de base para desarrollos posteriores. Sus numerosas obras tratan de teología, filosofía y estética. Citemos *De los sentidos o las sensaciones* (1755), *Principios esenciales de las bellas artes y las bellas ciencias* (1757) y *De lo sublime y lo ingenuo en las bellas ciencias*.

Mendelssohn adopta íntegramente la concepción racionalista y la definición de Baumgarten: la belleza como representación confusa de una perfección. Para Mendelssohn, el placer sólo actúa muy débilmente sobre nuestra alma si no está acompañado de movimientos. Estos movimientos dependen de la emoción, necesariamente seguida de una representación oscura. Pero desde un principio tiene Mendelssohn conciencia de que no puede producirse un proceso estético sin que sus raíces sean sensuales, lo cual lleva a una modificación de nuestro Yo afectivo: y es esta modificación la que es una representación oscura.

La representación mencionada debe permanecer oscura; en caso contrario, abandonaríamos el dominio estético para caer en el del conocimiento y aun en el de la lógica. Pero Mendelssohn traza una línea de demarcación absoluta entre el campo sensible y el entendimiento. "Ningún concepto distinto, ningún concepto oscuro es compatible con el sentimiento de la belleza." "El concepto de lo bello debe encontrarse entre las fronteras de la claridad."

Mendelssohn se contradice cuando pretende que cuanto más clara es la representación del objeto bello, tanto más vivo resulta el placer. Llama la atención sobre una variedad más grande, sobre una mayor multiplicidad de las relaciones.

Mendelssohn fue el primero en intuir que el proceso estético no se limita a uno solo: distingue en él diversos momentos, varias características: la primera fase, la elección, es un trabajo intelectual en que percibimos la influencia de Baumgarten; la segunda fase es el sentimiento; la tercera, el pensamiento que exige

un trabajo intelectual de las partes y de sus nexos; la cuarta consiste en el goce, el movimiento y el sentimiento (*Gefühl*). Distingue, pues, dos especies de sentimiento: el primero equivale a la sensación, el segundo a un sentimiento intelectual; esta distinción no la hace Kant. Desde luego que el análisis de Mendelssohn se presta a muchas objeciones, mas no por eso deja de ser importante.

Sin embargo, el sentimiento no constituye un elemento esencial del proceso entero, ya que si lo fuera, y en vista de ser el sentimiento oscuro, los sentimientos serían más oscuros todavía, el placer sería mayor y los seres inferiores gozarían un placer más intenso que los seres superiores. Además, el campo de lo estético presenta cierto matiz negativo.

El elemento esencial es la inteligencia, y hay una clara diferencia entre lo bello y lo perfecto. Baumgarten había atribuido a lo perfecto lo que en realidad pertenece a lo bello; en efecto, la conformidad con la ley de la unidad dentro de la variedad corresponde esencialmente a los objetos bellos. Para Mendelssohn, no es la belleza la que se funda en la perfección, sino la perfección en la belleza. La belleza puede ser imitada por el arte, mientras que la verdadera perfección, muy superior al arte, mantiene un nexo con el plan general del Creador y con la teología.

La estética de Mendelssohn une dos concepciones: la racionalista de Baumgarten y la teoría inglesa, para la que en el proceso estético el sentimiento y la sensación desempeñan un papel predominante. Mendelssohn no llega a conciliar estas dos tendencias; las pone frente a frente dividiendo el proceso en diversos momentos; el sentimiento estético es, de hecho, un sentimiento compuesto de elementos que pertenecen a diferentes esferas del alma. Tras de haber confundido aparentemente lo bello y lo perfecto, nos dice que el placer que producen en nosotros ciertos objetos es la razón por la cual nos parecen perfectos tales objetos. En todo placer estético considera, pues, una triple fuente: la uniformidad en la variedad, o belleza sensible; la armonía de la multiplicidad, o perfección; y el mejoramiento del estado de nuestro cuerpo, o placer sensible.

Si bien no supo separarlos, Mendelssohn percibió los tres elementos de la estética: lógico, metafísico y físico. Con gran penetración vio que el sentimiento estético se inicia por alguna cosa sensible, y que no se reduce a lo inteligible. De aquí que sea precursor de Kant y, más todavía, de Herder, quien reprochó a Kant el trazar fronteras infranqueables en el alma humana.

En 1756, en una carta a Nicolai a propósito de un artículo sobre la tragedia para la *Revista de las Bellas Ciencias*, Mendelssohn opone sus ideas a las de Leibniz. Leibniz piensa que la tragedia no excita más que una sola pasión, el *phobos* de Aristóteles, que él reduce a la piedad. Mendelssohn discute esta

concepción y, coincidiendo con Corneille, considera que la tragedia tiende a producir dos pasiones: la admiración y el horror. Lessing, a su vez, distingue la admiración del asombro y de la piedad. Para él, la admiración mejora a través de la excitación; la piedad mejora al espectador directamente; la admiración viene a ser un grado de la piedad; así pues, considera primero el terror, luego la piedad y finalmente la admiración. A esto, Mendelssohn responde que el punto de partida está en la imitación de la naturaleza. En la naturaleza no solamente nos encontramos con la piedad, sino también con otras pasiones. La tragedia, espejo de la realidad, debe representar todas las pasiones humanas, incluidas la admiración y el terror.

En *Los principios esenciales de las bellas artes y las bellas ciencias,* Mendelssohn parte de un principio general para descubrir las raíces del arte. En el siglo XVIII, el principio de Batteux es la imitación. Mendelssohn no cree que la imitación sea el verdadero principio; considera que lo es la belleza, el conocimiento sensible de la perfección. "La esencia de las bellas artes —dice— reside en una representación artística perfecta desde el punto de vista sensible o en una perfección sensible representada por el arte." Esta definición señala una nueva época: hasta ese instante, el arte había sido esencialmente imitación; para Mendelssohn, el arte está constituido por la búsqueda de la belleza. Winckelmann aceptó esta definición. El artista debe elevarse mediante el intento de concentrar en su obra las bellezas dispersas por la naturaleza.

Para estudiar las diferentes regiones de lo bello, Mendelssohn toma como punto de partida los medios de expresión de las bellas artes: se expresan sea por signos naturales, como son el gesto, el color y la forma de un objeto, sea por signos artificiales o arbitrarios, como por ejemplo los sonidos articulados. Basándose en esto, Mendelssohn distingue dos regiones en el arte: en primer lugar, las artes plásticas y la música; en segundo lugar, la poesía y la retórica. Las primeras únicamente representan un limitado dominio, el que contiene lo adecuado a esas artes, mientras que poesía y retórica pueden evocar el universo entero; la poesía puede expresar todo aquello de lo que nuestra alma puede hacerse un concepto claro y distinto. En las artes plásticas, el pintor y el escultor deben elegir con cuidado el momento de la acción representada, puesto que sólo disponen de un único momento.[4]

Mendelssohn vino a ser un precursor de Kant en lo que respecta al concepto de lo sublime, y un precursor de Schiller en lo que se refiere al concepto de lo ingenuo, en su obra *Tratado sobre lo*

[4] Cf. Lessing, *Laocoonte*.

sublime y lo ingenuo en las bellas ciencias. Es el primero en discernir las dos formas de lo sublime, hasta entonces confundidas por todos, y que poco después de él ya separaría con todo rigor Kant: lo sublime de la grandeza y lo sublime del poder, de la fuerza o dinámico. Así como hay un inconmensurable de la grandeza extensa, hay también un inconmensurable de la intensidad. Mendelssohn presiente ya una asonancia entre lo sublime de la intensidad y la moral. Al lado de lo sublime extenso se encuentra el poder, el genio, la virtud, que tienen su inconmensurabilidad inextensa que suscita, como lo sublime extenso, una sensación de terror y que tiene la ventaja de no excitar la repugnancia. Kant distingue los dos elementos en lo sublime: en primer lugar, una tensión desagradable exigida por el esfuerzo del *comprehendere;* y en seguida un relajamiento que sigue al esfuerzo. Mendelssohn también ve aquí dos elementos, pero no son los mismos: primero, un sentimiento de terror ante la grandeza o el poder que rebasa el nuestro, pero no una tensión excesiva; y a continuación un sentimiento de poder que se produce cuando se está frente al genio o frente a la virtud. Este sentimiento está desprovisto de toda repugnancia, pero el terror subsiste. Lo sublime, que es "la fuerza en la perfección", provoca en nosotros la admiración.

Lo ingenuo se desgaja por vez primera como concepto propio: "Cuando un objeto es noble, bello —dice Mendelssohn—, o bien cuando es concebido con todas las consecuencias importantes que pueden brotar de él y expresado mediante un signo sencillo, sin complicaciones, este objeto es ingenuo." Pero estos rasgos son insuficientes. En su célebre tratado, Schiller añade que lo ingenuo supone un alma que se revela por gestos o por palabras, pero en la que no están implicadas su profundidad y su riqueza. El signo es simple; la cosa significada produce lo ingenuo. Ahora bien, uno de los rasgos característicos de lo sublime personal es el ser sentimental y romántico; éste es también uno de los rasgos típicos del genio. El talento no es ingenuo. El niño sí lo es; y desde tiempos muy remotos se ha comparado el genio al niño.

La ingenuidad de carácter moral consiste en la simplicidad del exterior que, sin quererlo, expresa una dignidad interior. Desde el instante en que lo ingenuo es consciente, se hace rebuscado y afectado; deja de ser ingenuo para ser sentimental. Y lo mismo sucede con el genio.

La belleza que carece de fuerza se denomina gracia. Mendelssohn debió de haberla opuesto a lo sublime. De hecho, la ligó con lo ingenuo. Para Mendelssohn, estos dos conceptos se emparientan por su espontaneidad, que parece ser el rasgo esencial de la gracia; los movimientos graciosos parecen provenir sin intervención consciente de la persona; se requiere que el esfuerzo sea vencido e inadvertido. Lo mismo debe ocurrir con lo inge-

nuo; la ingenuidad del niño es espontánea, pertenece al inconsciente; nosotros lo llamamos ingenuidad porque en nuestra denominación va implícito nuestro conocimiento. Mendelssohn llamó la atención sobre este problema, que llegó a definir con bastante precisión como primer pensador.

Tenemos todavía otro texto estético de Mendelssohn en una obra teológica: *Las horas matutinas*. Hacia fines de su vida, Mendelssohn separó nítidamente el campo del sentimiento del correspondiente al conocimiento y al deseo; también aquí es un gran precursor de Kant. Toda la filosofía del siglo XVIII redujo la facultad de experimentar placer fuese a la inteligencia o a la voluntad, o también al racionalismo en Descartes, Locke, Leibniz, Wolf y Baumgarten. "Se tiene la costumbre —dice— de dividir la actividad del alma en facultad de conocer y facultad de desear. Me parece que entre el conocer y el desear existe todavía la facultad de experimentar placer, lo cual está muy alejado del deseo. Contemplamos la naturaleza y el arte con placer, sin el menor movimiento de deseo." Así pues, la característica de lo bello consiste en que nos gusta, sin deseo ni fin. Esta facultad de aprobación constituye la transición entre el conocer y el desear y relaciona estas dos facultades con matices muy delicados.

Al delimitar el sentir, Mendelssohn lo sitúa, al igual que Kant, entre el conocer y el desear.

Pero con Mendelssohn la separación entre la ciencia y el arte, entre el racionalismo y el sentimiento, no llega todavía a madurar.

6. *Winckelmann*

Winckelmann (1717-1768) es menos original y revolucionario de lo que parecería a primera vista. La concepción considerada como original suya es, en el fondo, la que Caylus había desarrollado en Francia durante el siglo XVII. Es el primer estético alemán que no es filósofo de profesión, pero que mantiene una viva relación con el movimiento artístico de su época.

Sus obras principales son: *Reflexiones sobre la imitación de las obras de arte griegas en la pintura y la escultura* (1756), en que expone toda su teoría de lo bello, y su obra capital, la *Historia del arte en la Antigüedad* (1764).

Su gran idea es la excelencia del arte griego, o más bien del arte antiguo, en todas las artes, y la consiguiente necesidad de imitarlo.

Todo contribuyó a crear en los griegos la belleza y el arte: el clima, el cielo, el sol, la atmósfera, la lengua griega con su timbre musical y su abundancia de vocales, los espléndidos cuerpos de los griegos ennoblecidos por los juegos atléticos, y la

influencia del teatro dramático.[5] La belleza se encuentra en Grecia por doquiera y el artista no tiene más que imitar.

Winckelmann piensa, en efecto, que estudiar la naturaleza es un camino demasiado largo: el estudio, la síntesis, la selección —todo ello ya fue realizado por los antiguos, de manera que sería inútil recomenzar ese trabajo, por diversas razones: los modelos antiguos eran mucho más hermosos en el clima griego; los griegos cristalizaron en sus obras una belleza hecha de todos los rasgos dispersos en la naturaleza y concentraron los elementos bellos; en fin, no se contentaron con representar la naturaleza, sino que crearon otra naturaleza, una belleza sobrenatural, suprahumana y mítica. Sus obras maestras nos causan una impresión que ningún ser humano nos produce. Debe, pues, captarse y sentirse ante todo la belleza del arte antiguo para aprender a captar la fragmentaria belleza de la naturaleza. Winckelmann sentía un profundo desprecio por los artistas modernos que buscaban en sus obras efectos violentos y contrastes.

La *Historia del arte* de Winckelmann es, no obstante sus numerosos errores, la primera historia verdadera de la evolución del arte griego. Sus puntos de vista estéticos y su concepción del arte son sumamente originales en esta obra. El arte tiene, a su juicio, cierto aspecto orgánico; según ya lo había dicho Aristóteles, el arte debe ser estudiado como si fuese un ser vivo. La historia del arte debe enseñar el origen y el crecimiento y las modificaciones de las artes según los diferentes estilos de los pueblos, según las épocas y los artistas, y mostrar esa evolución mediante las obras que han subsistido del arte antiguo. El arte es, pues, algo que nace, envejece y muere, igual que la moral, las costumbres, etcétera. Esta idea del arte como organismo fue adoptada por Hegel. Y es esta idea la que Darwin aplicó a su teoría de los géneros y las especies animales. Spencer, a su vez, la aplicó al universo entero y al trabajo humano.

Esta evolución del arte puede reducirse a determinadas leyes. Todo arte comienza por lo útil, luego tiende a lo bello, lo rebasa y se dirige a lo superfluo, al exceso, a la superabundancia.

El artista, que en este caso es el escultor (ya que Winckelmann escribe acerca de la escultura), se sirve de un material. Éste es muy importante en opinión de Winckelmann, ya que ve en su elección una sucesión necesaria: en primer término, la arcilla para la alfarería, luego la madera, el marfil, la piedra, el mármol, el hueso y el metal.

Winckelmann destaca un hecho más bien dudoso, a saber, que la evolución artística se produce en cada pueblo sin que se cruce

[5] Cf. Taine, *Los tres momentos del arte en Grecia* (conferencias dictadas en la Escuela del Louvre).

con el arte de otro pueblo: todo pueblo posee un arte autóctono. El arte griego es autóctono; comenzó, efectivamente, con una sencillez tal que no pudo haber recibido influencia alguna; en esa misma época, el arte egipcio, por ejemplo, era un arte ya muy evolucionado.

El sentido de la libertad, favorecedor del arte, se halla universalmente extendido entre los griegos;[6] la misma libertad existe respecto a los dioses.[7] En efecto, los filósofos griegos han concebido la libertad como un principio esencial que de seguro ha podido influir en los artistas.

Esta excelencia del arte griego se debe al hecho de estar basado en la belleza y en la libertad, mientras que en otros pueblos y otras épocas el arte tiene su fundamento en lo útil o en la moralidad. La gran novedad de Winckelmann, que tanta influencia ejercería en la estética alemana, consiste justamente en esto: en que el reino del arte, su fundamento, es la belleza. Winckelmann no nos ofrece una definición propia de la belleza; es difícil determinar en qué consiste, a su juicio, la belleza griega. La dificultad para definir la belleza radica en que ésta no es una sola ni es inmutable. Varía de pueblo a pueblo, de individuo a individuo. Winckelmann afirma que por debajo de todas las metamorfosis de lo bello existe una belleza única, idéntica, inmutable, que recibe el nombre de divinidad. "Lo bello está en Dios —dice—. La belleza humana es perfecta cuando es adecuada a la idea que de ella tenía la divinidad." Esto es una especie de teología estética plotiniana, algo remozada. Las características de esta belleza divina son la simplicidad y la unidad en la variedad. Esta simplicidad llega al límite de la indeterminabilidad. La belleza debe ser como el agua, que es "tanto mejor cuanto menos sabor tenga". Para que esta belleza se acerque a todos en todo momento, debe además estar lo menos caracterizada posible. Sin embargo, Winckelmann, "para darle sabor a su belleza", confiesa que hay una belleza individual, una belleza típica. Para alcanzar lo bello verdadero, el arte principió por imitar los modelos; a continuación eligió los modelos más hermosos en Grecia, a saber, los seres humanos jóvenes; después, ya que estos modelos conservaban aún algunos defectos, el arte creó seres nuevos que constituyen una síntesis de detalles tomados de diferentes modelos.[8] Puesto que hay una belleza perfecta, los cuerpos deben expresar algo; a pesar de ello, a menudo no expresan nada. Winckelmann pretende que las más hermosas obras griegas expresan el silencio, es decir, el medio entre la alegría y el dolor; y esto es cierto en lo que respecta al siglo v, que es la época de Fidias.

[6] Cf. diversos pasajes de *La Ilíada.*
[7] Cf. el mito de Prometeo.
[8] Cf. Rafael, y también las mencionadas doncellas de Crotona.

Winckelmann, contemporáneo de Lessing, estudia el *Laocoonte* y lo cita como obra que sabe "expresar la explosión del sentimiento por la virtud". Y Lessing centrará su gran obra en esta concepción.

7. *Lessing y el problema del "Laocoonte"*

Lessing (1729-1781) fue escritor y filólogo. Era maestro en las artes de la palabra y no conocía las artes plásticas sino a través de libros. En 1756 publicó en Berlín su *Laocoonte*, que constituye una excelente introducción a la estética. Lessing estudia en esta obra el problema de las artes, luego la psicología de la estética, es decir, en qué consiste la visión estética de la pintura y la escultura, qué es lo que ocurre dentro de nosotros cuando nos encontramos frente a una obra literaria, y las relaciones que pueda haber entre esas artes plásticas y la literatura en la forma de percibirlas y apercibirlas.

El *Laocoonte* fue considerado en su época como obra de suma importancia e irrefutable. La teoría expuesta en los capítulos 15 y 17 se presenta como un auténtico teorema:

a) Cada arte se sirve de un determinado número de signos o de medios de expresión. Estos medios son diferentes en las dos grandes artes, las plásticas —es decir, la pintura— y la poesía. La pintura se sirve de figuras y de colores en el *espacio*. La poesía se sirve de sonidos articulados en el *tiempo*.

b) Estos signos deben presentar un nexo de analogía cómodo con los objetos significados.

c) Los medios de expresión de un arte que son las figuras y los colores en el espacio, llamados "signos coexistentes del espacio", no pueden representar sino objetos coexistentes o partes coexistentes de estos objetos. De igual modo, los signos sucesivos no pueden expresar sino objetos sucesivos o partes suyas que sean sucesivas (como sucede en la música, por oposición a la pintura).

d) Los objetos coexistentes se llaman cuerpos: así pues, los objetos de representación plástica únicamente pueden ser los cuerpos. Los objetos sucesivos se llaman acciones; de esta manera, los objetos de la poesía no pueden ser otra cosa sino acciones.

Pero Lessing empleó un procedimiento excesivo de deducción. La pintura no representa solamente cuerpos; esto es más bien dominio de la escultura. Además, la poesía no sólo representa acciones (Lessing se subleva aquí contra la poesía descriptiva que reinaba en el siglo XVIII), sino también cuerpos. El alcance de las teorías de Lessing es, pues, bastante reducido. Los cuerpos que están en el espacio existen igualmente en el tiempo y pertenecen a diferentes instantes del tiempo. Pueden, así, transfor-

marse en centros de acciones, como sucede por ejemplo con la pintura histórica. La pintura puede representar acciones, pero siempre usando cuerpos como intermediarios.

La poesía representa acciones, afirma Lessing; sin embargo, éstas son realizadas por seres humanos, o sea por cuerpos. Aun al representar exclusivamente una acción, puede ser a la vez representación de los cuerpos, sólo que a través de las acciones.

La pintura es el arte del espacio y de la simultaneidad, y no puede representar los objetos más que bajo un determinado aspecto, en un momento fijo de su existencia. Debe elegirse, entonces, el momento más precioso posible, que es aquél que precede el punto culminante para permitir a la imaginación que se despliegue, como ocurre con Ifigenia antes del suplicio.

La poesía, cuando representa cuerpos, solamente puede aprovechar una sola cualidad de un objeto, justamente la cualidad que evoca la imagen más sensible de ese cuerpo. De aquí derivan dos leyes: la ley de los epítetos, pintoresca; y la ley de la extrema sobriedad en la descripción de los cuerpos.

Hasta este punto, Lessing procede por deducción, pero se da cuenta de que la estética no es una ciencia deductiva. Se apoya entonces en Homero. Homero solamente representa acciones sucesivas y progresivas: combates que suceden a las disputas, o la emoción que surge ante la belleza de una mujer. Sólo representa los cuerpos cuando toman parte en una acción; no los describe, sino que los pinta de un solo trazo; tampoco describe las naves, sino que habla del gran papel desempeñado por la flota; siempre busca el epíteto que evoque con mayor precisión la sensación de la nave. Se mantiene fiel a la ley de la poesía: se refiere a un objeto único, y para hacerlo vivir lo transforma en un gran número de momentos de acción. Así por ejemplo, para expresar cómo es la vestimenta de Agamenón, hace que éste se vista frente a nosotros. Para describir su cetro, relata la historia de este objeto, de cómo lo había forjado Vulcano. Por consiguiente, el medio inconscientemente empleado por Homero para hacer evocar los objetos consiste en sustituirlos por representaciones de acciones. Para Lessing, el artista es consciente de emplear toda una serie de artificios para vencer las dificultades y permitir a la poesía que represente cuerpos.

Los signos no tienen el mismo valor en la poesía que en la pintura. En la poesía, los signos son palabras, o sea que poseen un carácter arbitrario. En las artes plásticas, los signos son naturales. Y al ser las palabras signos arbitrarios, tal parece que debiera ser posible evocar no sólo acciones, sino igualmente cuerpos. Lessing se ve obligado a aceptar que la poesía puede, mediante sus propios signos, presentar en sucesión las partes de un cuerpo tal como coexisten en la realidad. Mas esta facultad de evocar coexistencias no es la facultad propia de la poesía;

pertenece más bien al *logos*. El lenguaje puede presentar con claridad y distinción un objeto describiéndolo tal como lo haría la ciencia. Pero la poesía no se da por satisfecha con los procedimientos de un prosista. El poeta desea *evocar* en nosotros un objeto mediante una especie de ilusión. En efecto, es imposible representarse un objeto con base en una descripción. Lessing acaba por concluir que el dominio de la sucesión y del tiempo es el dominio propio del poeta; el de la simultaneidad y del espacio pertenece, en cambio, al pintor.

Existen sin embargo nexos, artificios, que pueden lograr una compenetración de tiempo y espacio. Si consideramos la pintura de historia y de religión, los cuerpos se ven envueltos en una violenta acción, con lo que nos enfrentamos a una doble violación a esa teoría. En el fondo, en un buen cuadro histórico, el pintor no debe representar más que un solo momento, pero llega a extender ese momento mediante una serie de artificios: por ejemplo, el movimiento de las vestimentas indica un movimiento que va a realizar una persona.

La intrusión de la poesía en la pintura se acepta, pues; el máximo de esta intrusión del tiempo en el espacio se remonta a la Edad Media, cuando en un mismo cuadro se representaban, por ejemplo, diferentes momentos de la vida de un santo.[9] Recíprocamente, el poeta, que no debería representar más que una sola cualidad, utiliza a veces varios epítetos para evocar un cuerpo: es decir, se sirve de la metáfora. Por lo general, el poeta no pinta los cuerpos como ya terminados, sino en desarrollo, o sea que los presenta justamente en acción. La acción se distingue del cuerpo, ya que está compuesta de diferentes momentos, como el célebre trozo del escudo de Aquiles. De hecho, la categoría que preside esta descripción no es el espacio, sino el tiempo.

No obstante las restricciones, sigue siendo válido que la pintura tiene como meta principal la representación de cuerpos hermosos. Por otra parte, el poeta es incapaz de representar en detalle la belleza de un cuerpo; tiene que recurrir a artificios y convertir la existencia en acción mediante metáforas y producir la misma impresión como la que recibe el espectador.

En los capítulos 18 y siguientes, Lessing se plantea la cuestión de la fealdad; es consciente de que lo feo es una categoría estética. La fealdad se opone a la belleza. Y la belleza se compone de las partes proporcionadas que podemos abarcar de una sola ojeada. Si las partes son desproporcionadas, nos encontramos con la fealdad. Lessing parece situarse con ello en el terreno plástico; no obstante, ofrece como ejemplo a Tersites, el héroe de Homero: la debilidad de su carácter, la fealdad de su cuerpo contrastan con la importancia que se otorga a sí mismo. Los ar-

[9] Recuérdese la leyenda de San Juliano el Hospitalario.

tistas antiguos, de hecho, no retrocedieron ante la fealdad física y moral de Filoctetes, héroe de Sófocles. Pero en el fondo, cuando los poetas se sirven de la fealdad lo hacen para despertar el sentimiento de lo ridículo y lo horrible. Lessing distingue dos clases de fealdad: la primera no es nociva, sino inocente, y pertenece al campo de lo ridículo; la segunda es nociva, es elegida por sí misma y no debe ser escogida por el poeta. Si se trata de un pintor, el problema —que ya con anterioridad se habían planteado Aristóteles y Boileau— consiste en saber si la representación de los objetos feos no pueda gustar en la imitación. Si la imitación es artística, deberíamos olvidarnos de la fealdad del modelo. Lessing vacila en este punto y ofrece argumentos negativos: no deben de representarse las formas feas porque las sensaciones desagradables, fijas, inmovilizadas y eternizadas producen un sentimiento inestético: la repugnancia. Podemos abstraer esta fealdad y no considerar más que el arte técnico del pintor, pero nos encontraremos con que es un arte mal empleado. La fealdad, en suma, solamente es legítima si se usa para producir el ridículo, como ocurre con la caricatura, o también para crear lo horrible, como sucede con la tragedia, que lleva la emoción hasta su último grado. Volviendo a la poesía, Lessing atenúa algo sus afirmaciones: la poesía no fija la fealdad, sino que la hace pasar rápidamente. Por eso podemos observar en los poetas antiguos cosas feas o que nos inspiran repugnancia, pero siempre se utilizan como asociación para presentar lo horrible: los icores de Filoctetes, el hambre de Ovidio y Calímaco, por ejemplo.

Lessing sólo nos ha legado una parte de su estética que, para ser completa, debería de haber comprendido tres partes. Sin embargo, conservamos toda una serie de anotaciones que completan el *Laocoonte*: apuntes sobre estética general, opiniones sobre la pintura, y ante todo sus notas sobre la poesía, pues él mismo era poeta. Lessing concibe un arte de la perspectiva poética que se parece a la perspectiva pictórica: un poeta, por ejemplo, rompe la unidad del tiempo y habla de las diferentes épocas que quiere describir sirviéndose para ello de un recuerdo, interrumpiendo así la recitación actual para volver al cabo de unos versos al momento del cual había partido; en *La Ilíada*, por ejemplo, para hacernos sentir el golpe del escudo de Aquiles, Homero evoca los fuegos que alumbran y guían a los marinos perdidos en medio de la tempestad. La teoría de la perspectiva es sumamente fecunda en el drama o en la novela.

Winckelmann transfirió indebidamente a la poesía la teoría del ideal de la tranquila grandeza, que es única y esencialmente plástica. Creyó que el ideal plástico se hallaba de acuerdo con el ideal poético y que los seres moralmente más perfectos constituían los personajes ideales. Lessing, en cambio, percibe la dife-

rencia entre la belleza ideal de la poesía y la belleza ideal plástica. Según vimos, dice incluso que la esencia de la poesía es la acción; pero no olvidemos que Lessing es un dramaturgo y que a partir del drama juzga la poesía entera. Para él, un carácter poético que tuviera la perfección del ideal plástico sería un carácter moral perfecto, acabado, pero fastidioso y poco dramático. Lessing piensa que en la poesía estos caracteres perfectos deben ocupar si acaso un segundo plano. Así, en *El paraíso perdido*, el personaje más interesante es sin duda el diablo.

La poesía se sirve de signos arbitrarios, y Lessing se da cuenta de que este carácter arbitrario de las palabras destruye su teoría. Para salvarla, pretende que la poesía puede elevar signos artificiales a la fuerza y la dignidad de los signos naturales a través de un cierto número de recursos.

Para comenzar, Lessing afirma que en todos los idiomas, las primeras palabras nacen de onomatopeyas, y que gracias a éstas la expresión de los sentimientos se conserva directa y natural.

Comprueba en seguida —y éste es su segundo recurso— que la expresión de las pasiones, como son la admiración, la alegría, el dolor, son iguales en todas las lenguas. Esto, sin embargo, no es muy exacto y no explica nada.

En tercer lugar, la poesía se sirve de palabras en una sucesión determinada. La ley de esta sucesión puede tener la fuerza de los signos naturales, como cuando se pasa una palabra al verso siguiente (el *rejet*), o cuando el poeta insiste en un sonido.

El cuarto recurso es más importante que los anteriores: la poesía puede dar a estos signos artificiales por naturaleza la fuerza de signos naturales por medio de la metáfora. La fuerza de los signos naturales reside en la similitud con las cosas reales. La poesía no puede lograr esta semejanza de un modo directo; pero el poeta se sirve de un artificio: la analogía. Introduce otra semejanza, la que el objeto representado tiene con otro objeto cuyo concepto puede evocarse y renovarse con mayor facilidad y vivacidad: así, el relampagueo de los ojos, el trueno de la voz; el trueno pinta al objeto, construye la imagen. Esto es justo, mas no responde al planteamiento de Lessing.

En quinto lugar, Lessing distingue entre los diferentes géneros de poesía uno en que se utilizan signos naturales verdaderos: es el arte dramático. En este arte, las palabras dejan de ser signos arbitrarios para convertirse en signos naturales de objetos arbitrarios. En la poesía dramática, en efecto, lo importante está en los gestos y en las palabras creadas para explicar esos gestos. Así pues, las palabras que acompañan a los gestos que son signos naturales adquieren el carácter de necesidad de los gestos. Las palabras y los gestos se convierten en signos naturales.

En consecuencia, arguye Lessing, el género supremo de la poesía viene a ser el drama.

La dramaturgia de Hamburgo forma la tercera parte del *Laocoonte* y contiene una serie de artículos de crítica dramática escritos en la época en que se intentó, como movimiento nacional, la creación de un teatro en Hamburgo. Lessing estudia aquí el ideal de la acción en el drama.

El drama es la representación de una acción conclusa, no el comienzo de una acción, como sucede con la poesía lírica.

La forma suprema de la acción es la unidad. El drama únicamente exige unidad de acción; la unidad de tiempo y de lugar, en cambio, no son exigibles. El ideal de la acción dramática consiste en una cierta cantidad de artificios. El primer truco del oficio es la abreviación del tiempo para obtener una acción concisa, masiva, intensa que pueda actuar inmediatamente sobre el espectador. En ciertas formas antiguas del drama no se realizaba esta concisión: así, el drama chino duraba más de una semana, nuestros misterios medievales se alargaban durante varios días y las tragedias griegas ocupaban el día entero, de la mañana a la noche. El poeta dramático requiere, pues, concisión y perspectiva.

El segundo recurso consiste en no hacer resaltar sino lo sobresaliente, lo esencial.

Para obtener un máximo de interés y crear tensión y lógica, el autor dramático debe comportarse a la manera de un lógico: debe excluirse de la acción dramática tanto el azar como la contingencia; todo debe poder deducirse de la situación de los personajes y de las relaciones entre los personajes y la situación. La poesía épica es, ciertamente, menos estricta, y siempre ha prestado atención a lo inesperado, a lo contingente y a lo maravilloso. Lessing considera que no sólo debe excluirse el azar, sino todo rasgo individual. Hace falta que nos elevemos al dominio de lo necesario y a las leyes generales de las pasiones y los actos humanos. Siguiendo a Adam Smith, Lessing afirma que la ley más general de las pasiones humanas es la simpatía, la rápida sustitución de nosotros mismos por otra persona. El drama siempre debe representar el sufrimiento, pero no el terror ni el miedo, que no son fundamentales, sino meras variaciones de la pasión básica.

Lessing fue mucho más crítico que artista; se le puede llamar un dialéctico que empleó el método de Sócrates. Se preguntó en qué consistían las artes plásticas y las artes literarias, y al compararlas, se convenció de que era necesario separarlas. Ya antes había separado la filosofía de la poesía, la epopeya de la religión. Intentó también hacer una distinción clara entre la fábula y el cuento.[10] Acrecentando el problema fue como quiso encontrar las diferencias existentes entre la poesía y las artes plásticas.

[10] Cf. La Fontaine.

B) Kant

1. *Introducción a la estética de Kant*

La dialéctica del soberano bien requiere el apoyo y el complemento de una religión que la analítica del deber no reclamaba. Mas para este estudio de lo suprasensible que ya la libertad nos revela, Kant (1724-1804) encuentra una segunda vía de acceso en la propia naturaleza y en los objetos del mundo. Éste es el tema de la *Crítica del juicio* y de la teleología.

Kant divide las cosas en fenómenos y nóumenos. La forma de los fenómenos procede del espíritu; la materia viene de fuera. El nóumeno es la causa de nuestras sensaciones: pero la causa es, de hecho, una categoría de nuestro entendimiento, es ya un concepto subjetivista. He aquí la gran antinomia kantiana. Del mismo modo tenemos un alma nouménica que es causa de nuestros fenómenos psicológicos. El conjunto de las cosas, de nosotros y el universo, tiene su origen en Dios: éste es el tercer nóumeno.

¿Se trata de un solo nóumeno con tres formas diferentes, o de tres nóumenos distintos? Kant prefiere tener conocimiento de su ignorancia que tener los conocimientos de un ignorante.[11]

Kant nos da algunas indicaciones acerca del nexo entre el mundo de los fenómenos y el mundo de los nóumenos. La ley general del mundo de los fenómenos es la causalidad, la necesidad de los fenómenos. La ley del mundo de los nóumenos es la libertad y la ley moral. El deber sería absurdo si no tuviéramos libertad: el deber supone el poder. Kant va todavía más lejos en su teoría moral; proclama el primado de la razón práctica: la ley más universal, más general, es la libertad y no la necesidad, que no abarca el nóumeno. Es la subordinación del mundo de los fenómenos al mundo de los nóumenos gracias al primado de la ley práctica.

Kant no solamente elaboró una metodología y una moral, sino también una *Crítica del juicio* dividida en dos partes aparentemente heterogéneas: la primera, que comprende la crítica de lo bello y lo sublime; la segunda, la teleología o ciencia de la finalidad. La finalidad es aquello a que se dirige la acción y es, así, el cumplimiento de la acción: la meta. Cuando estudiamos el universo, únicamente debemos tener en cuenta la búsqueda de la causalidad. Sólo hemos de recurrir a la finalidad cuando nos falla la causalidad. Son dos los momentos en que esto ocurre: ante la vida y ante la belleza. Mediante la causalidad no logra-

[11] Cf. Basch, la última parte de su *Essai sur l'Esthétique de Kant*, J. Vrin, París, nueva ed. aumentada, 1917.

mos comprender un organismo: las partes explican el todo y el todo explica las partes; pero dividamos un organismo y coloquemos las partes nuevamente en su sitio: el organismo carecerá de vida. Por otro lado, cuando en la naturaleza nos encontramos con objetos que nos producen placer (lo bello, lo sublime), la simple causalidad no explica este fenómeno; si esos objetos son bellos, lo son inútilmente. Kant escribe: "Debe de haber una razón de la unidad de lo suprasensible que sirve de fundamento a la naturaleza con lo que el concepto de la libertad contiene prácticamente."[12]

La finalidad es, pues, la causalidad de la idea. Ahora bien, hay por lo menos tres casos en el mundo fenoménico en que la causalidad pura no podría explicar el fenómeno en su totalidad:

En primer término, la naturaleza tomada en su conjunto,[13] una especie de organismo ordenado del universo en que al menos la razón, que es el órgano de la totalidad, necesita poder reconocerse como en un todo. Esta totalidad conspiradora del mundo, este ***universum*** que parece indicar que hay una meta final que deba alcanzarse, nos obliga a pensar que cada una de sus partes sirve a las demás y que tiene a las demás como meta por alcanzar. Ésta es la finalidad externa objetiva.

Existe en la naturaleza un grupo de objetos privilegiados, los seres organizados u organismos. En el ser viviente, no considerado ya en su singularidad, no se podría volver a descubrir el todo con el mero auxilio de la causalidad. La inspección causal no es suficiente para dar una explicación; debe postularse la hipótesis de una finalidad de las partes en favor de la totalidad y de ésta en favor de las partes: una conspiración que mantiene la vida. Ésta sería la finalidad interna subjetiva. "Un producto organizado es un producto en que recíprocamente todo es medio y fin."

Finalmente, los objetos bellos, que conservan el reflejo de una armonía conspiradora, presentan una perfección teleológica. No es posible explicarse la belleza sin postular en cierto modo una causalidad de la idea. Cuando se elabora la obra de arte, el proyecto o dibujo es visible con demasiada evidencia; aquí triunfa la finalidad. Mas los objetos bellos de la naturaleza, en tanto que bellos, presentan el aspecto de una armonía interna, como si fueran fruto de una intención; es a la vez una conspiración entre las partes y entre éstas y el todo, tal como ocurre con el organismo vivo, y es un favor que nos haría la naturaleza al responder, en algunos objetos del mundo, a nuestra estructura sensible, halagándola con la belleza del universo. El objeto hermoso, sin embargo, es maravillosamente inútil. El universo bien

[12] Cf. el primado de la razón práctica.
[13] Cf. el gran *zoon* de los antiguos.

podría existir sin belleza: nada en él se habría suprimido fuera de nuestra satisfacción sensible. Nos las habemos aquí con la apariencia de la finalidad, símbolo de intención, finalidad subjetiva.

En suma, en el mundo de los fenómenos se revelan mundos en que se hace patente una causalidad de la idea.

2. *El juicio del gusto y la antinomia del gusto*

El entendimiento es la facultad de establecer reglas y de conocer mediante conceptos. El juicio es la facultad de decidir si una cosa se halla sometida o no a una regla dada; es la facultad de subsumir los objetos a las reglas.

Kant distingue entre dos especies de juicio: el determinante y el reflexivo. El juicio determinante consiste en ordenar un objeto según la regla. El juicio reflexivo consiste en remontarse desde el objeto a la regla. Y es en este último juicio donde entra a formar parte el juicio estético o del gusto.

El juicio es siempre un acto del entendimiento, pero lo que proporciona al juicio de gusto su originalidad es que Kant únicamente toma en cuenta su efecto subjetivo, no la relación recíproca entre la imaginación y el entendimiento considerada objetivamente, como ocurre en el esquematismo trascendental. La representación es relacionada al sujeto.

El juicio del gusto es un placer y es universal. Depende de una crítica de la razón, si bien tiene la inmediatez del sentimiento. Es, pues, un juicio sintético *a priori* que debe tener sus principios universales tal como los tienen también las otras críticas. Pero sus ideales siguen siendo ideales de la sensibilidad, de la imaginación, y por consiguiente no es posible dilucidarlos ni determinarlos según principios definidos, tal como se hayan descritos en la *Crítica de la razón pura*.[14]

Kant salvará la aporía de una manera enteramente crítica, manteniéndose entre el dogmatismo y el empirismo estéticos, tal como lo había hecho ya con las otras críticas: se sirve de los empiristas para refutar la posición clásica de los dogmáticos. En la *Crítica de la razón pura*, Kant, discípulo de Leibniz, vuelve a Hume contra Wolf. En la *Crítica del juicio*, Kant, discípulo de Wolf, enfrenta de modo parecido a Burke contra Leibniz.

El juicio del gusto presenta la particularidad de que el predicado jamás puede ser un conocimiento, y de que el motivo o causa es siempre un sentimiento. Hay dos sentidos posibles en la relación entre placer y juicio: o bien el juicio es la comprobación del placer (tal objeto me gusta); o bien el placer es un sen-

[14] Cf. Kant, *Crítica de la razón pura*, "Dialéctica trascendental", II, 3: "Del ideal en general."

timiento particular que sigue al juicio (*ein Urteilsgefühl*). El error de Kant radica en que utiliza los dos sentidos. Si el placer es precedente, cosa que Kant no puede admitir, si bien es la realidad psicológica, Kant tiene que remontarse al juicio de lo agradable, que ya no es un juicio del gusto, puesto que no posee ya las características de universalidad y necesidad. Si es el juicio el que precede al placer, sabemos que el placer no puede hacernos conocer nada: el juicio del gusto no puede nunca ser un conocimiento. Queda una escapatoria: únicamente tomamos conciencia de las condiciones subjetivas del conocimiento.

La universalidad y la necesidad del juicio de gusto no es sino una Idea, es decir, una hipótesis indemostrable, un postulado que Kant acabará por reconocer, tardíamente, como tal.

Kant, entonces, invierte la cuestión: puesto que el sentimiento de lo bello sigue al juicio, es un verdadero sentimiento de juicio. "Juzgar que un objeto es apropiado a nuestra facultad de conocer es juzgar que en cierto modo ha sido predeterminado para esta facultad de conocer, y, consiguientemente, es juzgar que ese objeto es final." La finalidad subjetiva o sin fin es, pues, otra manera de expresar la teoría de la armonía de las facultades.

Frente a un objeto hermoso, la imaginación o la intuición comienza siempre por aprehender el objeto, por crear una imagen y luego un esquema, pero el entendimiento no puede proporcionar un concepto. En el juicio de gusto, el entendimiento sólo tiende a conocer en general. Pero como el juicio de gusto no tiende, por definición, a ningún concepto, lo único que importa es el placer inmediato.

La concepción misma del juicio de gusto es insostenible: o bien precede el sentimiento estético, y tenemos la espontaneidad y la inmediatez, pero con ello se compromete la universalidad; o bien lo que precede es el juicio, y ocurre lo contrario al caso anterior; o bien, finalmente, el placer y el juicio, en vez de sucederse o de procederse mutuamente, son simultáneos, lo cual se opone radicalmente a las leyes temporales.

Pero el verdadero motivo del juicio estético no es un sentimiento ni una regla del juicio; es un peculiar estado de ánimo que resulta de la armonía de las facultades. Sin embargo, el mismo dilema reaparece: o es un sentimiento, o es un conocimiento, un estado sentido o un estado conocido.

Kant trata de concluir el problema diciendo que, puesto que el sentimiento es el sentimiento del libre juego de nuestras facultades de conocer, este sentimiento es, él mismo, un conocimiento, por lo que puede ser universalmente compartido.

La antinomia del gusto es susceptible de convertir en dudosa la legitimidad de la facultad del juicio y, consecuentemente, su posibilidad interna. Con todo, justifica la dialéctica del juicio esté-

tico. He aquí cómo puede exponerse la antinomia del gusto, tal como la presenta Kant:

Tesis: El juicio de gusto no tiene sus fundamentos en conceptos; así pues, se podría disputar al respecto y decidir según las pruebas que se presenten.

Antítesis: El juicio de gusto se basa en conceptos; sin ello no podría ni siquiera discutírselos, a pesar de todas las diferencias que presenta, ni pretender imponer este juicio al necesario asentimiento por parte del prójimo; lo que a unos les puede parecer amargo, a otros les sabe dulce: he aquí la subjetividad de lo agradable. La posición del sentido común es puramente subjetiva: cada uno según su gusto, o de gustos no se discute: "Lo cual significa que la motivación de ese juicio es puramente subjetiva (placer o pena) y que no tiene derecho de pretender la adhesión necesaria del prójimo."[15] Este punto de vista subjetivo se opone al punto de vista crítico, según el cual sí se tiene la posibilidad de discutir acerca del gusto.

Solución de la antinomia: El juicio de gusto se funda en un concepto (el del principio general de la finalidad subjetiva de la naturaleza con relación al juicio), por el cual no se puede conocer ni demostrar nada relativo al objeto, ya que este concepto es en sí indeterminable e inapropiado para el conocimiento... Sin embargo, el juicio de gusto se funda en un concepto, aunque éste sea indeterminado, a saber: el de un sustrato suprasensible de los fenómenos.

Resulta de aquí que el juicio de gusto no es determinable por algún principio: no puede haber una ciencia de lo bello. Las bellas artes no conocen sino una manera (*modus*) y no un método (*methodus*).[16]

3. *Analítica de lo bello en Kant*

Entre las cosas del universo que nos obligan a pensar algo diferente de la necesidad se encuentra lo bello. Al estudiar a Kant, Schiller en un comienzo se muestra asombrado por este hecho: de ninguna manera puede hablarse de la objetividad de lo bello. Kant, al analizar lo bello y lo sublime, nos dice que todo lo bello nos causa placer, pero un placer desinteresado; el placer puede ser universalmente compartido. Es una especie de contradicción en sí: el placer tiene una "subjetividad subjetiva". Toda afectividad es enteramente subjetiva. Es imposible resolver la antinomia del gusto en nombre de la razón.

Para Kant, el placer estético no se asemeja a los otros. La diferencia no es sólo de grado, sino de naturaleza. Dos de nuestras

[15] Kant, *Crítica del juicio*, § 56.
[16] *Id.*, "Método del gusto", § 50.

facultades intelectuales, de costumbres divergentes, se muestran aquí de acuerdo: la imaginación y el entendimiento. Esta coincidencia inhabitual nos produce placer; y es este placer basado en que sea desinteresado y no requiere ser una posesión material. No es un placer únicamente sensible, sino intelectual. Dado que esta armonía es exigida por el conocimiento en general, y dado que el conocimiento es universal y necesario, resulta de ello que el placer puede ser universalmente compartido: éste es uno de los rasgos del placer estético. En el fondo, lo que llamamos bello es un objeto que estimamos y que a todo el mundo le *debe* parecer hermoso. Kant percibe claramente que lo bello no es tan intelectual como las concepciones mismas del entendimiento, ya que entra a formar parte de él un elemento afectivo: hay en él, en efecto, siempre un placer. La universalidad es menos completa y la necesidad menos absoluta. Así pues, lo bello viene a ser aquello que produce un placer universalmente compartido. Es enteramente subjetivo y goza del acuerdo de dos de nuestras facultades.

Pero existe una belleza objetiva en el nóumeno. Según el primado de la razón práctica, el sustrato de la naturaleza debe ser al menos análogo al sustrato de la libertad. La libertad se manifiesta por la moral, por la vida; y también se manifiesta simbólicamente por la belleza. Es una representación simbólica de la libertad. Nos vemos obligados a pensar como si hubiese libertad.

Por otra parte, el nóumeno permanece completamente desconocido; cuando actuamos moralmente, no conocemos el nóumeno, sino que lo realizamos. Cuando la contemplación es desinteresada, "nuestro juicio se ve ligado a algo que se revela en el sujeto mismo y fuera de él, que no es naturaleza ni libertad, pero que se halla relacionado con el principio de la libertad y en el que la facultad teórica se confunde con la facultad práctica de una manera desconocida, mas parecida en todos". En Kant nos encontramos, así, con un sustrato objetivo, y en los objetos una encarnación particular del nóumeno, tal como lo hemos visto en Platón.

El sustrato de lo bello mantiene relaciones más estrechas con la libertad que con los fenómenos. El sentimiento estético se aproxima al sentimiento moral. Observamos, en efecto, que se parecen en que ambos son desinteresados, en su independencia respecto de los sentidos y en su necesidad.

Por ello Kant afirma que el único ideal de lo bello es el hombre, puesto que es el único ser libre y moral. Pero ¿cómo puede entonces haber una belleza de la naturaleza, si ésta no es libre? En este punto, Kant no dio el paso que sí daría Schiller. Kant no se preguntó objetivamente en qué consiste el nóumeno de la naturaleza. Si se hubiese planteado la cuestión, hubiera hallado como única respuesta la siguiente: puesto que se requiere la

unidad de lo suprasensible, es necesario que el alma de la naturaleza sea, si no libre, al menos análoga a la libertad, análoga a la facultad moral del hombre, y que éste se vea obligado a concederle la libertad: es un *als ob*, "como si".

En su teoría sobre el genio, Kant llega a la misma conclusión; después de haber mostrado que consiste en la imaginación productiva, no reproductiva, Kant dice: "Por el genio, la naturaleza proporciona reglas al arte." En el hombre de genio, el macrocosmo penetra en un cerebro humano, se manifiesta en él y revela la ley profunda y misteriosa de las cosas, estableciendo entre ambos un estrecho nexo. Debido a que el alma del universo es análoga al alma del hombre, aquélla puede en ocasiones entrar en ésta. Si no ofrecen el universo, los artistas por lo menos presentan símbolos del universo. Hay aquí una prueba de esta analogía postulada por la filosofía kantiana.

No es asombroso encontrar una analogía entre la obra de arte y los seres orgánicos. Es en la obra genial donde la naturaleza ha dado la ley; los genios son seres vivos creados por la naturaleza.

Es aquí donde nos encontramos con lo que tanto sorprendió a Goethe: "La naturaleza es bella cuando se asemeja al arte y el arte es bello cuando se parece a la naturaleza."

Para resumir lo que es el juicio de gusto y la actitud estética según la naturaleza de lo bello, podemos distinguir cuatro puntos de vista en las categorías:

El primer momento es la *cualidad*. El gusto es la facultad de juzgar un objeto o un modo de representación por la satisfacción o el desagrado de una forma enteramente desinteresada. Se llama bello al objeto de esta satisfacción. Volvemos a hallar aquí el criterio del desinterés de la actitud estética.

El segundo momento es la *cantidad*. Es bello todo aquello que gusta universalmente, sin concepto. Tenemos aquí la actitud del conocimiento, lo universalizable de hecho hasta el límite de su extensión posible.

El tercer momento es la *finalidad*, la relación. La belleza es la forma de la finalidad de un objeto en tanto es percibida sin la representación de un fin. Es él formalismo y la apariencia. el esquema, no una meta verdadera como en la acción que se efectúa bajo el aspecto de que ha sido ordenada para o en vista de alguna cosa y que, efectivamente, es una orden sin más: es la maravilla inútil.

El cuarto momento es la *modalidad*. Es bello lo que es reconocido sin concepto como objeto de una satisfacción necesaria. Aquí tenemos no sólo lo universalizable de hecho, sino de derecho, es decir, lo necesario: lo normativo y apodíctico.

De esta división en momentos deriva cierto número de distin-

ciones de nociones y oposiciones, lo cual permite separar dialécticamente lo específico de lo bello a partir de las otras nociones. Lo bello se opone a lo agradable y a lo bueno, puesto que estos dos se hallan sometidos a la facultad de desear; carecen, así, del desinterés de la contemplación estética. Lo bello se opone también a lo útil y a lo perfecto, o sea a la finalidad objetiva externa en cuanto a lo útil e interna en cuanto a lo perfecto. En efecto, lo bello no tiene sino una finalidad subjetiva, por completo trascendental. Si hay en él alguna representación de su utilidad, pierde la inmediatez del placer. Si presenta una representación de su perfección, viene a ser un fenómeno intelectual que acaba en concepto. Si se añade que es una "concepción confusa",[17] no se salva la contradicción inherente en una finalidad objetiva sin fin.

4. *La teoría de lo sublime en Kant*

Kant subdividió su *Analítica* en dos partes, en las que estudia lo bello y lo sublime, respectivamente. En un apéndice estudia lo cómico y, en unas pocas líneas, la gracia. En realidad, no llegó a tratar todas las categorías estéticas.

Al igual que lo bello, lo sublime descansa en el juicio de gusto, pero la gran diferencia reside en el hecho de que la esencia de lo bello se encuentra en la forma del objeto, por lo que tiene una limitación, mientras que el carácter de lo sublime es lo informe en tanto que infinito: la naturaleza rebasa, cuando la queremos *comprehendere*, la facultad humana de comprensión. Lo sublime se refiere, pues, a la razón, y no al entendimiento: es lo ilimitado, la regresión a lo incondicionado. Lo bello posee una satisfacción cualitativa, lo sublime la tiene cuantitativa. Lo bello es un placer puro, lo sublime es un placer mezclado que se realiza en dos tiempos: primero la constricción, después el desarrollo de las potencias vitales. Lo sublime no posee atractivos ni es juego, sino que impone respeto y seriedad: es un placer negativo de carácter subjetivo. Por otro lado, la finalidad formal de la naturaleza se encuentra, en lo que atañe a lo bello, en el objeto mismo. Lo sublime sólo se encuentra en el acto de aprehensión: no hay objetos sublimes, es el sujeto que lo ve el que es sublime. La belleza de la naturaleza conduce más allá del mecanismo a un concepto del arte. Lo sublime constituye meros estados caóticos, sin miramientos al espíritu, a nuestro espíritu. En cuanto hay grandeza y poder, nos hallamos frente al desorden y al estrago: todo ello lo integramos en lo sublime que fabrican nuestras facultades y que nosotros segregamos.

La emoción de lo sublime es relacionada por la imaginación sea la facultad de conocer, sea a la facultad de desear. De aquí

[17] Cf. Baumgarten y su escuela.

se desprende una división que no existe en lo bello: lo sublime matemático y lo sublime dinámico.

Lo *sublime matemático* es una belleza aristotélica: es lo sublime de la magnificencia, como por ejemplo la infinitud del cielo: la imaginación se representa los millones y millones de estrellas y de años luz. Es un juicio puro de reflexión adecuada subjetivamente a un determinado empleo de nuestras facultades de conocimiento. Es sublime aquello que en comparación con lo demás deja aparecer todo como muy pequeño. Es lo grande *absoluto*. Así pues, nada de lo que puede ser objeto de nuestros sentidos (para los cuales todo es relativo) o se presenta en números definidos (puesto que toda cantidad matemática es relativa) puede llegar a ser sublime. Sublime es la disposición del espíritu, no el objeto; sólo en aquélla se encuentra lo absolutamente grande. Se requiere "el índice de una facultad del alma que sobrepase toda medida de los sentidos". Es un juego de la imaginación. Lo sublime, es decir, lo que es grande estética e infinitamente, se presenta cuando el acto de aprehensión de lo sensible no puede ser seguido por el acto de comprensión de la imaginación. Lo infinito es grande absolutamente, y sin embargo la razón exige que se conciba como un todo. Este hecho solo exige del alma humana una facultad suprasensible: la razón.

En cuanto al número y al cálculo, no es la grandeza lo que nuestro entendimiento no puede alcanzar. No puede tratarse, pues, de una impotencia matemática; es en la estimación estética de la grandeza donde el esfuerzo de comprensión sobrepasa el poder de la imaginación. Este acto impotente de la imaginación nos conduce a nuestro espíritu en cuanto que tiene un sustrato suprasensible, y al fundamento suprasensible de la naturaleza concebida en su infinitud.

Así, el juicio de lo sublime refiere el libre juego de la imaginación a la razón y no al entendimiento. El espíritu se hace sublime y sólo él lo es en la ocurrencia, ya que observa que "todo el poder de la imaginación no mantiene una relación con las ideas de la razón".

Ahora bien, el sentimiento de impotencia que tenemos en nuestra imposibilidad de alcanzar una idea que es para nosotros una ley, es lo que llamamos el respeto. Para decirlo brevemente: nos alcanzamos a nosotros mismos; y nuestro destino es nuestro respeto por la superioridad del destino racional de nuestras facultades de conocimiento por encima del más alto poder de la sensibilidad. Kant se dio cuenta de que el sentimiento de lo sublime era un sentimiento mezclado. Lo sublime matemático abarca un sentimiento de desagrado debido a la ausencia de conformidad entre la imaginación y la evaluación de la razón. Pero también hay en lo sublime matemático un sentimiento de placer al observar que toda medida de la sensibilidad es inadecuada

para las ideas de la razón. Además, hay en él una repulsión y una atracción que alternan rápidamente. Y finalmente, descubre Kant asimismo un esfuerzo por reunir en una sola intuición y dibujar en un instante lo que en realidad exige un tiempo considerable para ser aprehendido.

La segunda forma de lo sublime, lo *sublime dinámico*, o sea de la fuerza, se manifiesta cuando nos encontramos frente a ciertas potencias que rebasan infinitamente nuestras propias fuerzas; nos sentimos humillados, nos hacemos conscientes de nuestra impotencia. Es, pues, el poder el que constituye el meollo del problema, una fuerza superior a los grandes obstáculos. "La materia —dice Kant—, considerada en el juicio estético como potencia que no tiene poder sobre nosotros, es dinámicamente sublime."

Lo sublime dinámico despierta, así, el miedo: "Se puede considerar un objeto como algo terrible sin temerlo; para juzgarlo así, debe concebirse el caso en que intentáramos resistirnos a él, pero con una resistencia que sería enteramente vana." Dominado por el miedo, el hombre no puede juzgar acerca de lo sublime, así como el hombre dominado por la inclinación y el apetito tampoco puede juzgar de lo bello; esta concepción es similar a la de Burke: ni *self-preservation* ni *love*, y Burke no tiene razón. Si lo sublime suscita en nosotros una facultad de resistencia —y es ésta la fuerza tomada en su sentido absoluto—, es sublime únicamente por este motivo. En cuanto que seres de la naturaleza, esta potencia nos constriñe a reconocer nuestra debilidad.

Pero nuestra persona está dotada de razón, que es potencia absoluta del nóumeno y de la práctica; y nuestra conciencia moral puede oponerse a esa fuerza natural que la abruma, aun sabiendo que sucumbirá ante ella; tiene conciencia de la vanidad del esfuerzo, y aquí nos encontramos con lo sublime. Es un instinto de conservación enteramente distinto del instinto de conservación sensible; pretende conservar la humanidad: es la *self-preservation* de la persona moral en medio de los acontecimientos. Ella despierta en nosotros la fuerza moral capaz de enfrentarse a un poder bruto ante el cual no tenemos por qué doblegarnos. También aquí tenemos el sentimiento mezclado con placer, pero que es precedido por un desagrado y que sólo puede explicarse por este desagrado. Existe, pues, una disposición a lo sublime que depende de nuestra naturaleza, y la satisfacción de esa disposición concierne a nuestro destino. Lo que para los pueblos primitivos es, por ejemplo, objeto de la más grande admiración, es el hombre que nunca se atemoriza. "Lo sublime, en suma, no se halla en ningún objeto de la naturaleza, sino en nuestro espíritu, en tanto que podemos tener conciencia de nuestra superioridad respecto de la naturaleza dentro de nosotros, respecto de nuestra propia naturaleza, y gracias ello también respecto a la

naturaleza exterior a nosotros en tanto que influye en nosotros." Esto nos recuerda nuestro destino como seres morales, superiores a toda naturaleza.

Pero el sentimiento de lo sublime requiere, desde luego, un amplio cultivo de nuestra receptividad de las ideas: tanto la de la infinitud como la de la moralidad. Con todo, este cultivo puede exigírsele al prójimo, lo cual salva a los sentimientos de lo bello y lo sublime de la categoría de sentimientos "más refinados" para atribuirlos a la filosofía trascendental y referirlos a la facultad de los principios *a priori*. De aquí la definición: "Es sublime lo que gusta inmediatamente por la resistencia al interés de los sentidos."

Así pues, en lo bello, la finalidad es el entendimiento. En lo sublime, la libertad es la razón. En la primera analítica, Kant aparece como el reformador de Wolf y Baumgarten. En la segunda, es discípulo de Rousseau.

III. LA ESTÉTICA ITALIANA EN EL SIGLO XVIII

RECORDEMOS que fue en Italia donde nació la doctrina clásica en el siglo XVII, siglo de la razón y de la sumisión a las reglas. En 1527, Vida había escrito su *Política*. Los italianos Trissino, Minturno y sobre todo Escalígero y Castelvetro habían formulado con precisión las reglas del clasicismo y de la epopeya, mientras Boyardo y Ariosto pretendían desempeñar en su época el papel de la epopeya antigua. El conflicto entre ambos grupos se prolongó hasta fines del siglo XVI. Hacia 1640, Tasso obtuvo un gran renombre para la poesía épica italiana, la cual llegó incluso a influir en los poetas franceses. Separó el género "ilustre" de la epopeya (que se concentra en el sujeto) del género trágico, y distinguió entre el héroe épico y el héroe trágico.

Si la doctrina clásica había sido elaborada por los italianos, que llegaron a producir una obra inmensa, erudita y muy variada, fueron en cambio los franceses quienes la expresaron con claridad y la unificaron.

Durante este periodo, los críticos de arte que sucedieron a Alberti y Leonardo da Vinci fueron muy numerosos: Passeri (1610-1679) escribió una vida de los artistas que habían trabajado en Roma en el curso del siglo XVII; Baldinucci (1624-1696) publicó un libro acerca de los "profesores de dibujo" con el fin de estudiar la idea del artista; Scanelli en el *Microcosmo de la pintura* (1657) y Scaramucia en *Finuras de los pinceles italianos* (1674) muestran el progreso realizado en la confección de tratados: no son ya leyes las que establecen, sino discusiones técnicas e históricas sobre el valor de la obra y del artista.

Durante el siglo XVIII, la tradición clásica halló un defensor en el poeta trágico Alfieri (1749-1803), bien conocido por su concepción de un nuevo plan de composición dramático que al menos él siguió en todos sus detalles. *Cleopatra* fue su primera tragedia (1775); en menos de siete años escribió otras catorce obras de este género. En Italia, sus tragedias fueron acogidas con entusiasmo; la acción es sobria, el estilo preciso y el diálogo apretado. Alfieri lleva al extremo el rigor de las reglas, las refuerza, las exagera hasta pretender que sus sujetos trágicos serían más bellos si se desenvolvieran en la antigua Tebas y no en Pisa, por ejemplo. Reniega de todo lo que sea imaginación, no dejando más que lo estrictamente necesario para la comprensión de la intriga y de los caracteres y siempre tratando de abreviar para no debilitar la obra con detalles que juzga inútiles.

Hay cierto número de autores en el siglo XVIII que, si bien son todavía clásicos, se pueden considerar sin embargo como prerrománticos por el espacio considerable que conceden a la imagina-

ción: citemos a Gravina, Muratori y Vico, cuyas teorías tienen importancia para la estética. Gravina (1664-1718) es un innovador en su crítica literaria y en su estética. Rechaza la imitación de los autores antiguos e intenta aplicar el método cartesiano a las obras de la imaginación. Gravina insiste en la fuerza y la frecuencia de las imágenes en el común de los mortales, no obstante que el espíritu vulgar no pueda captar directamente las verdades universales, además de ser víctima de sus pasiones. El trabajo del poeta consiste en apoyarse tanto en las imágenes como en las pasiones; al servirse de este material, lo transforma y trata, de hecho, de trasmitir un mensaje moral. La imaginación sirve, pues, para mostrar el poder de la poesía; es, según Gravina, un delirio bueno que persigue al delirio malo.[1] El poeta debe estar inspirado por la idea de la belleza, y debe sin embargo adaptar su trabajo, a pesar de las leyes duras y severas, a las exigencias del tiempo: estas referencias de Gravina al fenómeno histórico del cambio en el gusto señalan el lado moderno de su doctrina. Por otra parte, la idea de servirse de la pasión buena para cazar la mala se remonta a Aristóteles. El hecho de considerar la imaginación como el peor de los males, o cuando mucho de utilizarla como medio para realizar fines morales, sitúa a Gravina en la tradición del Renacimiento.

Para Muratori (1672-1750), la imaginación debe hacer una selección entre todo aquello que nos ofrece el mundo exterior a través de los sentidos.[2] Para investir de verdad a las imágenes, la imaginación elige las que son particularmente precisas, las que se encuentran alejadas en el tiempo o que responden a un esquema fuera de lo común, como por ejemplo las metáforas. Para Gravina, el verdadero gusto debe cambiar con el tiempo. Para Muratori, el gusto es relativo, depende de las circunstancias. Para el uno tanto como para el otro, la imaginación se halla sometida a la inteligencia y a la moral del hombre.

El filósofo Vico (1660-1744) no subordina la imaginación al control de la inteligencia, sino que la considera como algo independiente y bueno en sí. Expone sus puntos de vista sobre la imaginación poética en su clásica obra *La ciencia nueva.* "Cuanto menos domine en los hombres la razón, tanto más prevalecen los sentidos" —dice—. "Aquellos que tienen los sentidos aguzados poseen una imaginación muy viva." Según él, todos los grandes artistas, pintores y poetas se desarrollan en los periodos de imaginación, no en los de reflexión. Cita el ejemplo de Homero entre los griegos, de Dante en la Edad Media, etc. Vico estima que en las épocas civilizadas, el hombre inteligente posee poca imaginación, y recíprocamente, el hombre imaginativo es relativa-

[1] Gravina, *Della ragione poetica* (1933), p. 62.
[2] Muratori, *Perfetta poesia* (1706).

mente poco racional. Y siendo la poesía una disposición de la imaginación, y si tenemos en cuenta que los primeros hombres tenía un lenguaje formado originalmente de gestos que por su naturaleza desarrollaban más la imaginación o fantasía, Vico concluye que la poesía es propiamente el lenguaje de los hombres primitivos. La poesía primitiva, las epopeyas y leyendas de Homero son pues, según él, una expresión de la vida de hombres primitivos, no la obra de filósofos. La poesía ha precedido, afirma Vico, toda actividad filosófica o racional.

La teoría de la imaginación de Vico abarca un segundo punto: la imaginación del poeta es la expresión natural de la infancia. El poeta es un ser privilegiado que mantiene el recuerdo y la frescura de sus sentimientos infantiles con toda su espontaneidad. En consecuencia, la poesía debe desembarazarse de todas las trabas constituidas por las reglas, de su estilo amanerado y de sus *concetti*, para hacer uso de un estilo preciso, natural y directo. La poesía es para él el lenguaje de la infancia y la expresión de recuerdos sensibles: "Puesto que el hombre no puede designar una cosa por su nombre propio, la señala al principio por sus causas o sus efectos más sensibles. Así dirá por ejemplo, en lugar de 'tengo miedo': 'el corazón me da saltos en el pecho', lo cual es justamente una locución poética. De manera parecida, en un niño una sola palabra designa todo un género de objetos similares. Pájaro servirá para designar cualquier tipo de ave. La palabra águila se usará para designar cualquier pájaro grande. Todo héroe será Hércules." De este modo explica Vico las metáforas, la imaginación poética, por las expresiones espontáneas y concretas del niño, que forman la base del lenguaje poético.

Al distinguir entre la actividad poética y la racional, Vico llegó a consagrar el principio de independencia del arte y delimitó en cierto modo el campo de la estética. En estos teóricos de la imaginación se presiente ya el carácter romántico que va a surgir.

IV LA ESTÉTICA INGLESA EN EL SIGLO XVIII

JAMES SULLY dividió la estética inglesa del siglo XVIII en dos Escuelas principales: la Escuela analítica, que se sirve del método de análisis psicológico y comprende teóricos como Addison, Hogarth, Burke, Home, Reynolds; y la de los intuicionistas, que utilizan la metafísica y fundan sus concepciones en el principio de la belleza objetiva, que no es analizable: en esta Escuela contamos a Shaftesbury y Francis Hutcheson.

Después de Locke se formaron diversos grupos deístas y moralistas que ejercieron su influencia durante todo el siglo XVIII en Inglaterra. Es un periodo constructivo, caracterizado por el buen juicio y la grandeza moral y política. Las libertades políticas consolidadas por la Revolución de 1688 contribuyeron a dar libre curso a discusiones teóricas que revelaron un entusiasmo ideal y generoso. Pero los problemas prácticos de la mejora de la vida personal y moral encontraron por lo general mayor interés que los problemas puramente especulativos. Durante el siglo XVIII apareció la razón romántica y libre, cuyo rasgo esencial fue la actitud sentimental. En parte, los filósofos ingleses serían precursores de la crítica del racionalismo abstracto. La moral, al igual que la religión, pasarán por una renovación de todos sus problemas, que serán estudiados con abnegación y de manera desinteresada.

A) SHAFTESBURY

Shaftesbury (1671-1713), cuya breve vida fue un modelo de altruismo y de probidad moral e intelectual, fue un apasionado de la libertad y de la belleza. Sus obras, matizadas con frecuencia de cierta ironía y sentido del humor, no llegan jamás a ser maliciosas. Los ensayos en que estudia con mayor detalle aspectos estéticos son los siguientes: en el tomo I, *Sensus communis, an Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709); *Soliloquy or advice to an author* (1710); en el tomo IV, *A notion of the historical draught or tablature of the judgment of Hercules* (1712); *A letter sent from Italy with notion of the judgment of Hercules* (1712); *A letter concerning design* (1713); y, de un modo general, los comentarios de todos los *Characteristics*.

1. *La aprehensión de lo bello*

Cosa curiosa: es sobre todo en sus dos ensayos morales *An In-*

quiry Concerning Virtue or Merit[1] y *The Moralists, a Rhapsody*,[2] donde encontramos la mejor exposición de la estética de Shaftesbury. Veremos más adelante que esto no se debe a una mera coincidencia, sino que es el profundo efecto de una lógica.

En los *Moralists*, el sujeto cognoscente,[3] el *knowing* (*knowing as you are*) y aun el *well-knowing* "experimentado en todos los grados y órdenes de la belleza" gracias al amor, a un amor más noble que el que inspira la belleza común, percibe "todos los misteriosos encantos de las formas particulares". Pero tales encantos los percibe intuitivamente a la vez que por grados: en la medida en que se amplía su comprensión sintética, su *nobler love*. Su generosidad nata lo lleva a buscar siempre el aspecto más elevado de cada especie. No se siente ya cautivado por los hermosos rasgos de un rostro humano o por las bellamente señaladas proporciones de un cuerpo, sino que se siente atraído por la vida misma, y con mayor voluntad aún por el espíritu, que es su lustre y su claridad interior, haciéndola digna de amor por encima de todo lo demás. No podría, pues, darse por satisfecho con una simple belleza. Su alma, llena de inspiración, busca la manera de combinar diversas bellezas, y gracias a esta "coalición" de bellezas se forma una sociedad bella: comunidades, relaciones, amistades, tareas; la sociedad civil en su totalidad se ve regida por una armonía general. No satisfecho todavía, busca el bien de la especie humana y se encamina hacia la virtud, cuya deleitable visión le revela asimismo, por la atracción que ejerce sobre él, un encanto marcado por la belleza. Ardiente en la misión que se impone, descubre en el universo este orden y esta perfección de un todo, móvil de su amor. De aquí se eleva al orden y a la perfección de Dios, a quien descubre, a su vez, como el espíritu universal que preside al universo, en que los intereses de la totalidad son establecidos con plena seguridad.

Este gusto estético, esta intuición por el encanto, a decir verdad, es menos una ascensión que una penetración, creciente, sutilidad y ascesis. En la *Inquiry concerning Virtue*, describe al espíritu que no sabría ser espectador y auditor de otros espíritus sin su vista y su oído: es con estos sentidos con los que discierne la proporción y distingue los sonidos. Experimenta lo dulce y lo rudo, lo vil y lo bello, lo agradable y lo desagradable, en pocas palabras: lo armonioso y lo disonante. Se trata de admiración o de aversión, se ve siempre movido por la atracción o la repulsión, por el encanto y el discernimiento: es apasionado y avisado. Sería inútil negar que hay un sentido común y natural de lo bello y

[1] Cf. sobre todo el vol. II de la edición de 1758, principalmente las pp. 20-21.

[2] Cf. Parte I, sección III, pp. 138 *s.*, y Parte III, sección II, pp. 254-278.

[3] Cf. Parte I, sección III, pp. 138 *s.*

lo sublime; pero así como las especies sensibles y las imágenes de los cuerpos, de los sonidos, de los colores en perpetuo movimiento frente a nuestros ojos actúan sobre nuestros sentidos —incluso mientras dormimos—, así también las formas y las imágenes de las cosas no son menos activas en lo que respecta al espíritu. A través de las *manners*, realizamos distinciones y discernimientos de belleza entre un comportamiento y otro, un sentimiento y otro, entre lo que es natural y honesto y lo que es corrompido, entre lo *worthy* y lo *virtuous*. Es un discernimiento de lo bello por referencia a la especie o al público. Es una nueva prueba y un nuevo ejercicio de la generosa e intuitiva facultad del *knowing man*. De este modo, por doquiera se va ejerciendo en una penetración progresiva una intuición cada vez más sutil, que requiere educación y práctica.

Pero es sobre todo en la sección II de la Parte III de los *Moralists* donde el método se acerca a lo bello y visible. Se trata de llegar a ser *a pursuer of the same mysterious beauty*. La contemplación de las bellezas naturales, de criaturas, plantas y bosques, montañas y ríos revela un orden original (*genuine*) que sólo el hombre es capaz de arrebatarles. Las cataratas, las grutas cerradas, las cuevas musgosas se presentan en gran magnificencia al lado de los irrisorios jardines principescos. Es éste el primer descubrimiento del *lover* y el primer paso hacia la actitud romántica del entusiasmo. Y sin embargo, la belleza real se halla más allá de esta belleza fingida: así como el amor real depende del espíritu, la belleza se encuentra también más allá del absurdo regocijo que el sentido sólo podría lograr. La fuerza que nos lleva es, pues, el amor y la admiración, es decir, el entusiasmo: "Las exaltaciones de los poetas, lo sublime de los oradores, el arrebato de los músicos, el estado de tensión de los 'virtuosos', todo ello es entusiasmo puro."[4]

El progreso mediante estos objetos, el *improvement*, consiste en elevarse dignamente hacia un escenario superior, hacia una representación más alta: la belleza está escondida, es profunda. Al observarse más de cerca, en efecto, la belleza no se funda exclusivamente en el cuerpo, sino igualmente en las acciones, en la vida, en las obras. El investigador descubre además las formas, las formas formadoras y vivas, no las formas muertas de la naturaleza. Tenemos aquí, junto al espíritu, el segundo orden de la belleza. Y el orden tercero reside en el principio, en la fuente de toda belleza.

Hemos hablado, así, de la belleza de los cuerpos; de la belleza de las perfecciones anímicas y del equilibrio íntimo de los seres, *the fit and decent*; belleza de lo bueno y del bien, que es reversible, de manera que no hay un bien real que no sea el goce de

[4] Shaftesbury, *Carta sobre el entusiasmo*.

la belleza, así como tampoco hay un verdadero placer debido a la belleza fuera de aquello que es bueno. Pero de hecho nos remontamos al principio mismo y a la fuente de toda armonía, a Dios: "Nada hay tan divino como la belleza."

Todo lo anterior se siente progresivamente, intuitivamente experimentado por el alma artista. La aprehensión de lo bello se efectúa por aproximaciones sucesivas y, por así decir, por transparencias.

2. *El platonismo de Shaftesbury*

El platonismo es evidente en este sistema, según se ha comentado ya con frecuencia.

No insistiremos en la forma, en ocasiones copiada de los diálogos socráticos de Platón.[5]

Intentaremos más bien desgajar del contenido mismo los grandes temas de la estética platónica.

Para comenzar, encontramos el formalismo, tal como lo conocemos del *Filebo* (*metron*) y del *Timeo* (los justos medios y sobre todo los *kala sjémata*), en los temas relativos a la medida y a la proporción.[6] La idea de un orden y una proporción, la fuerza de los nombres y el poder que confiere su manejo y utilización, la diferencia esencial entre armonía y discordancia, entre cadencia y convulsión, entre el movimiento compuesto, ordenado, eurítmico, y el accidental y falto de gobierno; todo ello se resume en la diferencia entre lo bello y el caos. La unidad del dibujo, la jerarquía de los sistemas hasta llegar al universo, también él sistemático y con carácter de totalidad, con una especie de armonía y de interacción universal en que todo es conveniencia, éstos son los puntos comunes a la estética platónica y a la de Shaftesbury.

Y para ser más precisos, hay un rasgo de Platón que encontramos muy definido en Shaftesbury: el número interior, tema de la *República*. La medida y el temperamento de las cualidades corresponden a la armonía del *outward* que traduce sensiblemente la armonía del *inward*.

Según hemos podido comprobar, la concepción jerárquica de lo bello en Shaftesbury, con las tres bellezas escalonadas —cuerpo, alma, trascendentales— corresponde a la ascensión de Diótima en el *Fedro* y el *Banquete*. El entusiasmo del *Fedro* puede aproximarse a la dialéctica del *eros* cuando se dirige a la belleza de las almas: *virtue or merit*.

Y finalmente, en las Ideas y en el mundo de las Ideas, el acuerdo y las resonancias de los trascendentales se han inspirado en el bien, lo bello y lo verdadero.

[5] Shaftesbury, *Diálogo con Filoclés*, t. II, Parte III, sección II, p. 262.
[6] *The Moralists*, t. II, Parte II, sección IV, pp. 185 *s.*

Tomemos un ejemplo particularmente claro, referido al tema de la alianza y de la síntesis indisoluble de los ideales:[7] "La belleza natural en el mundo es la honestidad, la verdad moral: pues toda belleza es verdad." "Los rasgos verdaderos son los que hacen la belleza de un rostro, y las verdaderas proporciones la belleza de la arquitectura, así como las medidas verdaderas crean las de la armonía y de la música. En la poesía, que es fábula toda ella, la verdad también es la perfección." A lo que sigue una serie de consejos sobre la verdad, destinados al pintor. Vuelve aquí a primer plano sobre todo la *kalokagathía* platónica y helénica: en el *kalón* se presenta una incesante fusión del *agathón*: "Beauty and good I perceive are still one and the same... That beauty and good are still the same."[8]

3. *El moralismo de Shaftesbury*

Henos aquí en el centro del problema. Siempre se trata de la ecuación *beauty is good*[9] y la traducción, en términos morales, de la belleza del espíritu reconocido por el más espiritual, el más apasionado y aristocrático de los amadores. Este amador del alma no se encuentra lejos de definir la belleza por la gracia, y la gracia —como lo haría posteriormente Schiller—, por el alma bella.

No resulta difícil comprender cómo se efectúa el paso de lo uno a lo otro, ni por qué los elementos doctrinarios de la estética del filósofo se asientan en estos dos tratados morales: la *Rapsodia de los moralistas* y el *Ensayo sobre la virtud y el mérito*. Belleza, mérito y virtud no son sino una y la misma cosa para el amador perspicaz. No se da un verdadero goce estético si no es del bien, ni un verdadero placer moral si no es de lo bello.

La belleza de los sentimientos, la belleza de los caracteres, de los espíritus, de los corazones (*character, mind, virtue, heart*), en suma, de todo el *inward*, prueba su transparencia al perseguidor apasionado que sabe revelarla en la belleza sensible de los movimientos y las formas, del comportamiento humano: en suma, en todo el *outward*. A esto se debe que sea *fond of external beauties;* y por ello también las propias cualidades morales se alcanzan con mayor seguridad en una especie de amistad intuitiva y de simpatía discriminadora, por una especie de gusto que las hace revelarse (*relish, taste*). Para el amador, existe un gusto que no es menos seguro en lo que respecta al bien que en lo que respecta a lo bello.

[7] Shaftesbury, *Ensayo sobre la libertad del espíritu y del humor.*
[8] *The Moralists*, t. II, pp. 259 y 270.
[9] *Ibid.*, t. III, cap. II, p. 123.

Esto es evidente, puesto que la doctrina de Shaftesbury se atiene a Dios como a la fuente de toda belleza: "For divinity itself is surely beauteous, and of all beauty the brightest." [10]

De este modo, según ha visto con tanta justeza André Leroy, el comentador francés de Shaftesbury,[11] el centro del sistema lo constituye la noción de armonía. Es una filosofía de la armonía, y el amante es un perseguidor, un *lover* de la armonía y del orden. Shaftesbury concibe una armonía social en que el hombre no podría vivir solitario debido a razones orgánicas y sobre todo morales; una armonía política que tuviera, como régimen ideal, el sistema federativo, y en cuanto a los grandes Estados, la monarquía constitucional con un feliz equilibrio entre todos los poderes; una armonía universal de un mundo armonioso (y Leibniz siente no haber conocido a tiempo la doctrina) en que impere una jerarquía de sistemas y de bellezas;[12] una armonía moral, en que la virtud no es sino el temperamento, la justa concordancia entre los sentimientos y la razón; un *self-enjoyment* en que se armonizan los placeres; una conciliación del interés particular y del desinterés de sí mismo; una armonía tanto en las obras de arte como en la naturaleza.

Y por doquiera, la señal del orden divino.

He aquí el motivo por el que las artes y su doctrina se hallen compenetradas de aspectos morales. Más adelante volveremos sobre la teoría del arte en Shaftesbury.[13] Pero la teoría de lo sublime, la teoría del drama en Grecia al igual que su papel moralizador (desde este punto de vista, el escenario equivalía al púlpito),[14] la asimilación de la tragedia a la apología de la virtud,[15] la importancia en su teoría del arte del *decorum*, noción semimoral y semiestética, heredada de los romanos,[16] más importante aún que la *fitness* en su concepción de la conveniencia, y, finalmente y sobre todo, la teoría evolutiva de las artes que él propone y de la cual ofrece un modelo neto en Grecia, todo ello nos lo prueba con suficiente claridad.[17]

10 *Ibid.*, t. II, Parte II, cap. IV.

11 André Leroy, *Mylord Shaftesbury. A letter concerning enthusiasm*. P.U.F., París, 1938, pp. 72-76.

12 *Moralists*, t. I, cap. III, y t. II, cap. IV, pp. 183-189.

13 Véase *infra*, en este mismo capítulo, el inciso *F*: "Teoría de las artes plásticas en Shaftesbury."

14 Shaftesbury, *Advice to an Author*, I, 243.

15 *Ibid.*, t. I, pp. 146 *s.*, y t. III, p. 270.

16 Shaftesbury, *An Essay on Freedom*, I, pp. 69, 83 y 94 *s.; Advice to an Author*, I, p. 227; *Moralists*, t. II, p. 269; *Miscell. Reflect.*, t. III, pp. 27, 124 *s.* y 135 *s.*

17 *Advice to an Author*, I, pp. 155-176, y *Miscell. Reflect.*, t. III, pp. 95-100.

La actividad artística y la actividad moral van a la par.[18] Son consideradas paralelamente y marchan a un mismo paso. ***Merit and virtue, deformity and blemish, beauty and ugliness,*** he aquí las nociones a que todo se reduce en la propia historia de las artes. *"Thus are the arts and virtues mutually friends."* El artista posee las virtudes del desinterés, y las artes, al igual que la elocuencia, no podrían vivir más que en la libertad; dependen de ella.

Así pues, la belleza que nos propone Shaftesbury requiere siempre una determinada actitud, una cierta ética. La estética de Shaftesbury es propiamente una moral.

4. *El "virtuoso" de Shaftesbury*

El tipo del *virtuoso,* es decir, del perfecto conocedor del arte, es una creación de Shaftesbury, y es en él donde convergen y se concentran todas las perfecciones. Es el tipo del amante, del *pursuer of harmony and number, del lover,* del cazador y delicado acosador de belleza. El modelo es aristocrático; es a la vez racial e innato, perfeccionado y educado. Extiende su gusto —un gusto universal—, su juicio intuitivo, su inspirada perspicacia, tanto a la moral como a la belleza y a la política de las sociedades. Y así como las artes y las virtudes son amigas por naturaleza, "thus the science of virtuoso, and that of virtue itself become, in a manner, one and the same". La importancia de ese personaje ficticio, de ese parangón de las virtudes, de ese prudente diletante y delicado degustador es considerable en toda la obra de Shaftesbury, hasta el punto de dominar en ella; toda la teoría de la crítica de arte procede de esta figura. El virtuoso gusta las proporciones, la unidad de los sistemas en las criaturas del mundo; es sensible a las armonías y a las discordancias, a las cadencias y a las convulsiones, a la finalidad universal respetada o ausente; toda *disturbance* en el universo lo hace sufrir.[19] Este refinado personaje apasionado movido por el encanto, el entusiasmo y la armonía, es el modelo del hombre civilizado.[20] El amante se encuentra encumbrado en la cima de todas las culturas. Es un tipo raro, es la más aristocrática creación del crítico de arte y de amante del arte que se haya visto aparecer. Pero es también el tipo en que predomina el desinterés moral más generoso y refinado, y es el más sutil conocedor de las almas. Sólo él posee

[18] Shaftesbury, *Wit and Humour,* t. I, pp. 91 *s.,* y *Miscell. Reflect.,* t. III, pp. 192 y 209-214.

[19] Referencias al *virtuoso*: I, 92, 126 *s.,* 224, 228, 230; II, 120, 185 *ss.,* 235, 258; III, 108 *ss.;* IV, 127, etcétera.

[20] André Leroy, *Le "virtuoso" de Shaftesbury,* 2º Congreso Internacional de Estética y de Ciencia del Arte, Alcan, París, 1937.

el sentido para la armonía, puesto que la siente con apasionamiento.[21] Si no dispone por naturaleza del sentido para esta armonía, se esforzaría en vano por adquirirlo: no lograría jamás otra cosa que no fuera una caricatura del saber.

En el virtuoso vive un entusiasta esclarecido que se opone al coleccionista y al entusiasta arisco y sectario, un experto en armonía que se opone al pedante maniaco, al fatuo ignorante, al fanático iluminado. Así como en un cuadro, la armonía consiste en oponer a la luz la sombra, al virtuoso auténtico se opone el *mock-virtuoso* y a la ciencia verdadera la *mock-science*.

El virtuoso es, ante todo, el *knowing man*, el *well-knowing man*. Ahora bien, ese gusto que el virtuoso muestra en todas las cosas, lo muestra igualmente en el campo moral. Unicamente él es un *moralist,* sólo él puede realizar con tacto y discernimiento y, con sensibilidad moral la encuesta sobre el mérito y la virtud. Nadie aparte de él posee el gusto necesario para ello. Mas si la conciencia moral es un gusto, y el agente moral un conocedor, comprenderemos con gran claridad por qué esa cierta actitud de toda la doctrina le presta una determinada coherencia. Si la estética de Shaftesbury es una moral, es porque su ética es una estética.

B) Hutcheson

A un *gentleman* le sucede un profesor: Francis Hutcheson (1694-1746) es, hasta cierto punto, un Shaftesbury que se presenta con una forma ordenada. Pero sería exagerado decir que es un fiel discípulo de aquél y que se limita a difundir la palabra del maestro. Es cierto que la doctrina de Shaftesbury forma parte, en muchos puntos, de la moral de Hutcheson, pero no es menos cierto que éste tiene su estética propia, original. La estética de Hutcheson es sensualista.

Las principales obras estéticas de Hutcheson son los cuatro ensayos que señalamos a continuación: *Inquiry concerning beauty, orders, harmony, design* (1725);[22] *Inquiry on the nature and conduct of the passion and affection* (1728); *Illustrations upon the moral sense* (1728); las siguientes cartas: *Thoughts of Laughter* contra Hobbes y las *Observations on the Fable of the Bees;* y final-

[21] A. Leroy, *Mylord Shaftesbury*, pp. 85 *s.*

[22] Anotamos el título exacto de su primer ensayo por ser el que más nos interesa; en realidad, contiene dos ensayos, ligados y paralelos: *An inquiry into the original of our Ideas of Beauty and Virtue in two Treatises, in which the principles of the late Earl of Shaftesbury are explained and defended against the author of the fable of the bees; and the ideas of moral good and evil are established, according to the sentiments of the ancient moralists, with an attempt to introduce a mathematical calculation or subjects of morality.*

mente, un tratado póstumo reunido gracias a la diligencia de su hijo Francis Hutcheson: *A system of moral philosophy*, en dos volúmenes, publicado en Glasgow en 1755.

1. *La herencia de Shaftesbury*: *el "moral sense"*

Shaftesbury había puesto en circulación la expresión ***moral sense***, que en lengua inglesa constituía una novedad. Hutcheson se sirvió de ella a medida que este término se hacía clásico y conocido. Es, pues, el moralismo de Shaftesbury el que viene a ser fecundo en la estética de Hutcheson, al menos al comienzo: se trata en él de una estética aristocrática, de una estética de ***kalokagathía***.

La generosidad comunicativa del aristocratismo de Shaftesbury se descubre en primer lugar en los dos primeros tratados de Hutcheson. Esa generosidad anima su entusiasta y fértil enseñanza. Mas también la continua comparación, la íntima identidad del sentido moral con el sentido estético son las manifestaciones de un sentido íntimo cuya descripción intentará hacer Hutcheson. Esta investigación, paralela en dos libros, dedicada a la belleza por un lado y a la virtud por el otro, es por entero la ***kalokagathía*** de Shaftesbury.

En el *Tratado de las virtudes*, que se refiere al bien y al mal morales, nos enfrentamos de hecho a un método de descripción de rasgos comunes que, por pequeños toques, surgen como en un díptico del examen del bien y del examen de lo bello. Se trata del mismo sentido natural e inmediato. El sentido moral y el sentido estético se revelan en los acontecimientos de la vida ética que tienen que ver con nuestro sentido interior: "Una bondad natural inmediata en las acciones llamadas virtuosas nos lleva a percibir alguna belleza en los actos de los otros y a amar a quienes los ejecutan, sin miramiento alguno a la utilidad que pueda resultar para nosotros." Gracias a este sentido moral, se reconoce el vicio y la virtud; al igual que el sentido estético, es desinteresado: "El sentimiento que tenemos de la bondad y de la belleza moral de las acciones es enteramente distinto de la ventaja que de ello nos resulte."[23] El bien, al igual que lo bello, es desinteresado, es desprendido de lo útil.

Además de ser innato, el sentido moral es inalterable. No se le puede cambiar de dirección; comparte con el sentido estético este privilegio de no ser desviado, sea cual fuere el prejuicio privado o la ventaja particular que recibamos de la acción: "Mientras que el deseo de adquirir la virtud puede quedar contrabalanceado por el interés, el sentimiento —o la percepción de su belleza— no podría serlo." No aprobamos ni determinamos

[23] Hutcheson, *Tratado de las virtudes*.

nuestro juicio con miras a la ventaja que de ella pudiéramos obtener.

Innato, el sentido moral sigue la suerte del sentido estético. Si "la idea favorable que nos formamos de las acciones es por completo independiente de la utilidad que podamos obtener de éstas", ello se debe a que el sentido del bien no surge —como tampoco lo hace el sentido estético— por la costumbre o por la educación, por ejemplo, y ni siquiera por el estudio. El sentido moral es "una determinación del espíritu de recibir ideas simples de alabanza o de censura con ocasión de los actos de que él es testigo", exactamente como "el placer que recibimos de la regularidad de un objeto o de la armonía de un concierto, sin tener conocimiento alguno de matemáticas, y sin entrever en ese objeto o en esa composición ninguna utilidad diferente del placer que ella nos procura".

También aquí se trata todavía de un sentido. La única diferencia entre las percepciones morales y las otras especies de percepción radica en que el acto de gustar una fruta es seguido de un placer sensible, mientras que gustamos el placer que acompaña a la virtud únicamente gracias a los actos de reflexión acerca de nuestro temperamento.

Con este paralelismo se quiere decir que existe, antes de cualquier otra belleza, una belleza de lo virtuoso. Hay una belleza moral de los caracteres que nace de sus actos, y la medida de su belleza es la benevolencia: "Las cualidades morales de los objetos no alteran la belleza o la deformidad moral de los actos sino en la medida en que aumentan o disminuyen la benevolencia de la acción."

El carácter de universalidad del sentimiento moral constituye otro punto de contacto con el sentimiento de lo bello. Todos los hombres apoyan los actos morales en un fundamento general. La mala conducta de los hombres es imputable a la falsedad de su juicio o de sus opiniones, más que a la irregularidad o al capricho del sentido moral. En fin, la diversidad de los sentimientos puede también nacer de opiniones erróneas acerca de las voluntades y de las leyes de la divinidad. Pero una vez explicadas todas las variantes, uno acabará por estar seguro de la universalidad del sentimiento moral o de su prioridad respecto de toda instrucción cuando se observa a los niños, cuando se estudian sus sentimientos y los cuentos con que se les hace dormir.

Es este paralelismo de los dos sentidos el que hace que nunca nos sintamos avergonzados de ceder al sentimiento superior de la belleza y de la armonía; los objetos capaces de procurarnos este placer tienen una naturaleza tal que pueden ofrecer un placer similar a diversas personas a la vez; es un placer compartible: "Unamos al placer de los sentidos exteriores las percepciones de la belleza del orden y de la armonía, y obtendremos sin duda los

placeres más nobles, que no parecen dejar vacío alguno en el espíritu; sin embargo, ¡qué frialdad, qué insipidez en su goce sin los placeres morales que resultan de la amistad, del amor y de la benevolencia!"

Consideremos asimismo la belleza exterior; a juicio de Hutcheson, es paralela también a la virtud moral. Incluso el gusto por los labios gruesos, las narices pequeñas o los ojos pequeños es, en cierto países, índice de determinadas cualidades morales. Las asociaciones de ideas son las que hacen la belleza o la fealdad de los rostros: "La belleza provee una presunción favorable de las disposiciones morales." De este modo, en poesía, es mediante el despertar del sentimiento moral como vivimos el placer épico, el placer trágico, el placer dramático.

Todo esto no es sino una propedéutica a la estética propiamente dicha de Hutcheson; en todo caso, el moralismo de Shaftesbury sobresale aquí singularmente agrandado. Hereda del maestro, pero enriquece y fecunda en tal medida el paralelo propuesto entre belleza y virtud que, con el desinterés, el rechazo de la utilidad, el placer compartible, la universalidad, la necesidad interna y la esencial rectitud por debajo de la diversidad aparente e indefectible, prepara ya una analítica de lo bello y plantea a la estética de Kant sus problemas.

2. *El sentido interior*

Hutcheson prepara la estética kantiana sobre todo directamente y por una vía diferente. El bien es, asimismo, un gusto, un goce, un delicado manjar, en una palabra, una intuición y una delectación, tal como sucede en la ética estética de Shaftesbury. Más que nada, propone el primado del placer y reconoce la raíz afectiva y sensible de lo bello tanto como del bien.

Ahora bien, hay algo más que una raíz sensible de lo bello. Lo bello posee un sentido propio. Procede de un sentido común o interior, distinto y opuesto a los sentidos externos, y del cual el sentido moral no representa sino un aspecto. Lo bello, el orden y la armonía dependen de una facultad de percepción de lo que comúnmente se llama sensación: es la delectación.

No obstante las apariencias, la estética de Hutcheson no es, en el fondo, un moralismo, sino un psicologismo; y la penetración de sus análisis prepara la vía a la Escuela escocesa más todavía que al criticismo kantiano.

La sensación es la idea que la presencia de los objetos exteriores excita en nuestras almas. El espíritu es puramente pasivo en esta especie de acontecimientos, y no puede impedirse a sí mismo tener la percepción o la idea de que hablamos ni de variarla a medida que se presenta. La facultad de recibir las percep-

ciones diferentes se llaman sentidos diferentes. Hay una mayor conformidad entre los colores más opuestos que entre un color y un sonido, sean cuales fueren. Las percepciones son cualitativas y tienen su órgano definido.

Sin embargo, las cualidades provenientes de los sentidos no nos ofrecen más que ideas simples. Las ideas complejas, provocadas en nosotros por la impresión de los objetos exteriores sobre nuestros sentidos, no nos llegan por la vía de la sensación y procuran placeres mucho más sensibles: los de la belleza, de la regularidad, de la armonía; pero pertenecen a un grado diferente y se remontan a una fuente distinta: son los placeres complejos.

Pero hay algo más. De ninguna manera se trata, en el placer estético, del sentido en cuanto tal sentido; no se trata ya del sentido del oído, sino del refinamiento de la oreja. La percepción de la belleza y de la armonía no proceden de la vista o del oído, sino de un sentimiento interior. Se puede distinguir fácilmente con el oído una nota grave y una aguda sin experimentar, a pesar de ello, placer alguno con la música; se requiere un cierto refinamiento del gusto.

Los animales, que no están dotados de las mismas percepciones que nosotros, no poseen esta facultad de percepción, ese sentido interior, mientras que sus percepciones externas son en buena parte mucho más vívidas.

Los hombres tienen gustos diferentes por la belleza de las formas, si bien tienen las mismas ideas de las cualidades primarias y secundarias. La semejanza, la proporción, la analogía, la igualdad son objetos del entendimiento cuyo conocimiento debe existir necesariamente. El conocimiento más perfecto de lo que descubrimos mediante los sentidos externos puede, con frecuencia, no producir el mismo placer de lo que una persona de buen gusto, pero menos conocimientos, halla en la belleza de la armonía: sus percepciones más sutiles provienen del sentido interior.

Con todo, esta facultad superior de percepción es un sentido. Semejante a los otros sentidos, procura sin embargo un placer enteramente distinto del que ofrece el conocimiento de los principios, de las proporciones, de las causas o del uso de los objetos: "Las ideas que la belleza y la armonía provocan en nuestra alma nos placen necesaria e inmediatamente, igual que las otras ideas sensibles."

Este sentido es espontáneo, invencible e irreductible. Su autonomía y su desinterés se reflejan a cada instante. Puede ocurrir que descuidemos lo útil y conveniente con tal de obtener lo que es bello. Es en tal medida un sentido (*a sense of beauty*) que es innato y que ni la costumbre, ni la educación ni el ejemplo pueden considerarse como la causa del gusto que tenemos por lo que es bello; el sentimiento de la belleza es anterior y natural.

Así pues, sólo los sentidos exteriores merecen este epíteto; la contemplación de las obras de la naturaleza o de las de arte son placeres que experimenta nuestro sentido interno. Y estas sensaciones internas de la belleza y de la armonía actúan sobre nosotros con mucha mayor fuerza, "para causarnos placer o inquietud, que todos nuestros sentidos exteriores tomados en su conjunto".

3. *Universalidad del sentido estético*

Al remontar con tanta violencia al sentido interior nuestro sentimiento de lo bello, corremos todos los riesgos de la aventura subjetiva. Lo bello para mí ¿será también lo bello para otro? ¿Puede darse todavía una universalidad y una comunicación con el prójimo? En verdad, este sentido de la belleza actúa por doquiera por igual: los objetos bellos revelan todos una misma ley y siguen una misma dirección. Es esta dirección la que debe descubrirse.

Hay, en suma, dos bellezas: la original o absoluta, y la comparativa o relativa. La primera no hace referencia a un modelo; la segunda es una belleza gracias a la fidelidad de la copia y a la imitación. Sin duda, no podría hablarse, en cuanto a la propia belleza absoluta, de una especie de cualidad primaria que convertiría al objeto en bello sin relación al espíritu que lo percibe. La belleza es siempre relativa al sentimiento que cada individuo tiene de ella; y sin embargo, su universalidad permite que se hable de ella como de algo absoluto; se halla en la uniformidad del objeto y en su variedad.[24] La ley expresada por Hutcheson reviste una forma matemática: "La belleza parece estar racionalmente compuesta de la uniformidad y de la variedad; donde la uniformidad de los cuerpos es igual, la belleza se descubre en proporción de la variedad y *vice versa.*"

De este modo, la belleza de las figuras aumenta en proporción de la variedad, mientras la uniformidad permanece siendo la misma. La belleza aumenta aquí en proporción de la uniformidad cuando la variedad permanece igual. La razón compuesta de ambas se puede observar en los elipses, en las esferoides, etcétera.

La armonía y las leyes musicales de los sonidos nos revelarían la misma ley si no fuese aún más sensible en la belleza más abstracta: la belleza de los teoremas. La sencillez unida a la riqueza y a la variedad de las consecuencias, he aquí la belleza matemática en su plenitud: es la preñez y fecundidad de las verdades.

El propio placer que acompaña a las ciencias o a los teoremas universales puede llamarse, con razón, una especie de sensación, puesto que es inseparable del descubrimiento de la proposición que sea, siendo distinto del conocimiento simple. Al igual que

[24] Es una vuelta a Leibniz y una preparación de la estética de Home.

en los objetos, siempre es una sensación agradable que surge únicamente cuando la uniformidad se halla acoplada a la variedad.

Si nos volvemos hacia las obras de arte, como son los módulos, el cilindro de la columna y su fruto, las arcadas circulares, nos encontramos por doquiera con la uniformidad y la variedad unidas.

Nos queda por ver la belleza relativa. Sin duda, en cierto sentido toda belleza es relativa al sentimiento de quien la percibe, mas aquí debe entenderse una belleza que es imitación de algún original. También aquí hay un cierto tipo de conformidad o de unidad entre el original y la copia, y la belleza comparativa no presupone siempre una belleza real del original.

La belleza comparativa presenta, pues, una conexión necesaria con alguna idea establecida: de aquí proviene la belleza de la metáfora y, sobre todo, la belleza del arte y de la técnica. La belleza es regularidad, uniformidad de los objetos.

En el fondo, se supone con esto un designio en la causa. La belleza se resuelve en finalidad. No podría extraerse una irregularidad sino por una casualidad de una causa que actuara sin dirección alguna: "La regularidad no es jamás fruto del poder que empleamos sin intento." La finalidad es una cuestión de cálculo de probabilidades: las probabilidades de lo fortuito como causa de lo regular son de uno a infinito, y es este designio adivinado que produce a la vez el arte y el placer estético que surge con las regularidades. El fin es el fundamento y la contraprueba de la universalidad del sentido de lo bello.

Una inteligencia gobierna el universo: la cosmología de Descartes y de Epicuro no podría ser sino un absurdo. El designio y la intención, en suma, la sapiencia, es lo que se encuentra por debajo de la uniformidad.

Así, el placer de lo bello se salva de su subjetividad subjetiva. Pero por vez primera, y con toda decisión, se arranca el hecho estético del entendimiento. Depende de un sentido, de un sentido íntimo: incluso de una sensación. La psicología y la metafísica del sentido interno alteran por primera vez la posición tradicional de lo bello. El sentido íntimo vale lo que los sentidos externos y les corresponde. En el análisis de la belleza entra lo afectivo y ocupa en él definitivamente el primer lugar, hasta Kant, incluyéndolo también: "La belleza nos toca a primera vista, y ni el conocimiento más perfecto podría agregar algo a este placer."

C) DAVID HUME

1. *Principales obras estéticas*

Quizá nada muestre mejor la riqueza de la Escuela escocesa y la fecundidad de los estudios estéticos que esta Escuela formula

que las dos estéticas implícitas —o, al menos, la curiosidad por lo bello en ellos manifiesta— en sus dos polos, representados por David Hume y Adam Smith.

La carrera estética de Hume (1711-1776) es sumamente curiosa. Este revolucionario no introdujo ninguna innovación radical en este terreno, no obstante su genio. Y sin embargo, las cuestiones estéticas, sobre la belleza y el arte, lo preocupan sin cesar, aunque más bien de la manera despegada de los ensayistas y fragmentada de los críticos. Su doctrina siempre está implícita, inclusive en el *Tratado*, donde aparece en unos cuantos trazos claros aún durante una primera aproximación a la obra. La abundancia de las preocupaciones en este campo es manifiesta, así como también la diversidad de su curiosidad. Particularmente en las partes segunda y tercera del *Tratado;* incidentalmente en las secciones 5 y 6 y en la adición 1ª de los *Principios de moral;* en la *Disertación sobre las pasiones;* con toda claridad en los *Ensayos;*[25] y anotemos finalmente dos opúsculos capitales que constituyen dos de las cuatro disertaciones: *Acerca de la tragedia* y *Acerca de la norma del gusto.*

2. *Lo bello, lo útil y la simpatía, según Hume*

Sin atender a los aspectos secundarios de su curiosidad, podemos decir que la estética de Hume es una contribución capital a la dialéctica recíproca de lo bello y lo útil. Reúne en una secuencia de conexiones y, por así decirlo, de ecuaciones, cuatro nociones encadenadas: la imaginación, la simpatía, la utilidad, la belleza. El problema que él hereda se le plantea en los términos de la belleza absoluta, es decir, de la forma, y de la belleza relativa y derivada, o sea de la utilidad de la adecuación que en cierta medida había entrevisto Hutcheson. Bosanquet[26] hace notar con perspicacia que la belleza de que David Hume se ocupa preponderantemente es la belleza de la imaginación, en la que influyen las ideas de adecuación y utilidad, y no la belleza de los sentidos.[27] Ahora bien, la belleza de la imaginación es lo que es únicamente por una generalización del placer o de la pena a través de la simpatía.[28]

[25] *El género literario del ensayo; La autenticidad de los poemas de Ossian; La delicadeza del gusto y la vivacidad de las pasiones; La superstición y el entusiasmo; La elocuencia; El desarrollo y el progreso de las artes y las ciencias; La sencillez y el refinamiento en el estilo; El refinamiento de las artes.*

[26] Bosanquet, *History of Aesthetic,* George Allen, Londres, 5ª ed., 1934, pp. 178-180.

[27] David Hume, *Treatise,* ed. Selby Bigge, II, 2, 5.

[28] Cf. Mirabent, *La estética inglesa del siglo xviii,* Ed. Cervantes, Barcelona, p. 253.

La simpatía es, según Hume, la conversión de una idea en una impresión por la fuerza de la imaginación. Esta vivacidad es una circunstancia requerida para excitar todas nuestras pasiones, tanto las calmadas como las violentas.[29]

Consideremos lo que sucede en la simpatía que experimentamos respecto de la virtud y de las cualidades morales: simpatizamos con lo que es provechoso para la sociedad; estas cualidades son consideradas únicamente como un medio para un fin, y me placen en la proporción en que son convenientes para tal fin. Cada vez que descubro en ellas la felicidad y la bondad, penetro en ellas tan profundamente que experimento una emoción sensible. Se produce un efecto agradable en mi imaginación, que decide mi amor y mi estimación.

Veamos el efecto que tiene el desinterés simpático: nuestra fantasía cambia fácilmente una situación: nos consideramos así tal como aparecemos a los ojos de los demás y consideramos a los otros tal como ellos se sienten a sí mismos; mediante la fantasía entramos en los sentimientos que no nos pertenecen y por los cuales nada sería capaz de interesarnos, si no fuera por la simpatía. "Y en ocasiones llevamos bien lejos esta simpatía, al punto de estar enfadados de una cualidad que nos resulta cómoda simplemente porque disgusta a otros y nos hace desagradables a sus ojos, si bien por lo general no tenemos el menor interés en hacernos agradables para ellos."

El sentimiento del bien y del mal se genera asimismo por dos vías, al igual que el propio sentimiento de la belleza. O bien pueden surgir de la mera apariencia de los caracteres y de las pasiones, o bien de las reflexiones sobre su tendencia en cuanto al bienestar del género humano o de personas particulares:[30] la simpatía es una descentralización.

Por medio de la simpatía penetramos en los sentimientos del rico y del pobre y compartimos sus placeres y sus apuros. Esta satisfacción o insatisfacción es sostenida dentro de nosotros por nuestra imaginación, que produce una idea similar a la impresión original en cuanto a fuerza y vivacidad. Esta idea o impresión agradable se encuentra ligada al amor. Añadamos que todo placer languidece cuando se goza sin compañía, y que toda pena se hace más cruel e intolerable estando solo.

Esta conclusión, que se desprende de una visión general de la naturaleza humana, puede quedar confirmada por ejemplos particulares en que el poder de la simpatía es muy notorio. La mayoría de las especies de belleza tienen este origen. Un hombre que nos muestra una casa o un edificio tiene especial cuidado, entre otras cosas, de insistir en las ventajas de los apartamientos, en

[29] Hume, *Treatise*, II, 1, 2.
[30] Hume, *Treatise*, III, 3, 1.

su situación, en su comodidad. "Es, pues, evidente que la mayor parte de la belleza consiste en estos detalles." La conveniencia procura un placer, y por tanto la conveniencia es una belleza.

Ciertamente, nuestro propio interés no es el menor del mundo comprometido: es una belleza de interés, no de forma; debe gustar únicamente por la comunicación, es decir, por un fenómeno de simpatía por el propietario de la casa en cuestión. "Entramos en su interés por el poder de la imaginación, y sentimos la misma satisfacción que los objetos le procuran por vía natural." Es una regla universal que su belleza se deriva principalmente de su utilidad y congruencia (*fitness*) con relación al objeto al cual se destinan. Pero es una ventaja que concierne sólo al propietario, y no hay otra cosa aparte de la simpatía que puede interesar al espectador.

Sigamos con nuestro ejemplo: "Es evidente que nada hace que campo sea más agradable sino su fertilidad y que difícilmente otra ventaja ornamental o de situación pueda igualar esta belleza." Esta belleza es una pura belleza de la imaginación y carece de todo fundamento en lo que se presenta a los sentidos; por la vivacidad de la imaginación (*fancy*) compartimos en cierta medida todos estos bienes con el propietario.

No hay mejor regla en la pintura que la de colocar y equilibrar las figuras con toda exactitud con relación a su centro de gravedad. Añadamos que la principal cualidad de la belleza personal es la salud y el vigor aparentes, una estructura que promete fuerza y actividad, y estaremos convencidos de que sólo la simpatía podrá dar cuenta de esta idea de la belleza.[31]

Con esto llegamos a la conexión de la simpatía con la utilidad y de la utilidad con la belleza. Nuestro sentido de la belleza depende, en efecto, considerablemente de la simpatía. Un objeto que tiene la tendencia a producir un placer en su dueño se mira siempre como un objeto bello; así también todo objeto con tendencia a producir pena es considerado desagradable y feo. La conveniencia de una casa, la fertilidad de un campo, he aquí los rasgos que forman su principal belleza. El objeto calificado de bello gusta únicamente por su tendencia a producir un cierto efecto. "Este efecto es el placer o la ventaja de alguna otra persona." En el nexo entre lo bello y lo útil hay "una delicada simpatía" para el dueño. El mismo principio produce con frecuencia nuestros sentimientos de moralidad además de los de belleza: "Así resulta que la simpatía es un principio muy potente de la naturaleza humana, que ejerce una notable influencia en nuestro gusto de la belleza y que produce nuestro sentimiento de moralidad en todas las virtudes artificiosas."[32] Es siempre el bien del género humano el que se presupone implícitamente.

[31] *Ibid.*, II, 2, 5. [32] *Ibid.*, III, 3, 1.

Así pues, un objeto es bello cuando todas sus partes son aptas para atender a un fin agradable. Pero este medio ha llegado a ser un fin en sí. Aun si alguna circunstancia externa no se presenta para hacer efectiva esta utilidad, el presupuesto simpático de la utilidad es suficiente: la casa nos gusta incluso si nadie podrá habitarla jamás. La imaginación tiene sus pasiones propias de las que depende nuestro sentimiento de la belleza. "Estas pasiones son movidas por grados de vivacidad y de fuerza que son inferiores a la creencia e independientes de la existencia real de sus objetos." Así es como se explica la referencia de la imagen, de la imaginación, a la impresión: puesto que no es sino un grado menor de una misma realidad psíquica, son posibles las asociaciones entre *ideas e impresiones.*

Los sentimientos no tienen necesidad de pasar por la imaginación; sin ir más allá, influyen en nuestro gusto; en cuanto un edificio nos parece cojo, es feo y desagradable a la vista, aun cuando estemos absolutamente seguros de la solidez de la obra: "Las tendencias aparentes de los objetos afectan al espíritu, y las emociones que provocan son de la misma especie que aquellas que proceden de las consecuencias reales de los objetos." Y sin embargo, los sentimientos pueden llegar a convertirse en sus contrarios, destruyéndose el uno al otro. Así, las fortificaciones de una ciudad que pertenece al enemigo son juzgadas bellas a causa de su fuerza, aunque se pueda desear verlas enteramente destruidas. La imaginación se adhiere a puntos de vista generales de las cosas y distingue los sentimientos que éstas producen de los que nacen de nuestra situación momentánea y particular. Siempre se vuelve a la descentralización.[33]

Mas si es así, se comprende mejor la parte del *Tratado*[34] que se ocupa de la belleza y de la deformidad: "El orden y la conveniencia de un palacio no son menos esenciales a su belleza que su pura figura y su apariencia"; del mismo modo, el zócalo de una columna debe sugerir solidez y firmeza, no peligro.

En su inmediatez, las sensaciones son, pues, debido a los aspectos generales de las cosas, parte integrante de esta suposición imaginativa de lo útil. La belleza no es más que un "poder especial de producir placer"; la deformidad, en cambio, produce pena con la misma inmediatez. Las apariencias de lo mediato no se atienen más que a las utilidades particulares. De manera que "la belleza, como el espíritu, no podría definirse, sino que se discierne exclusivamente por un gusto o una sensación": permanece en el orden de lo afectivo. La belleza es lo que "por constitución primaria de nuestra naturaleza, por costumbre o por capricho, es apto a aportar placer y satisfacción al alma".

[33] *Ibid.*
[34] Libro II, Parte I, sección VIII.

Así pues, con el placer siempre forma el meollo del problema estético de toda escuela la inmediatez de la intuición sensible.

Veremos más adelante que este problema de lo bello y lo útil tomará otro cariz en Adam Smith, quien se refiere expresamente a este ingenioso maestro, pero que lleva más lejos el análisis y profundiza más la solución. Éste es el testimonio doble y más notorio del esfuerzo de todo el utilitarismo inglés en presencia del principio radical del desinterés de lo bello. Y el hombre que había planteado como condición el desinterés de la belleza a la base de su estética fue precisamente el maestro de ambos pensadores: Hutcheson.

D) Adam Smith

El constante interés de las dos grandes obras de Adam Smith (1723-1790), la *Teoría de los sentimientos morales* (1759) y el tratado de la *Riqueza de las naciones* (1776), la primera de las cuales tiene carácter ético, la segunda económico, es la mejor señal de la novedad de los problemas que enuncian. Sus *Ensayos*, obra póstuma, nos lo muestran entregado no solamente al estudio de las artes de imitación, sino consagrado, en un fragmento, a la *affinity* entre la música, la danza y la poesía, y un opúsculo de breves páginas trata de la afinidad del verso inglés con el italiano y de la comparación de su métrica y su *emphasis*. Habla incidentalmente de los placeres de la imaginación e indirectamente del gusto y de sus normas a propósito del sentimiento moral; habla de lo bello y de la deformidad especialmente en la parte IV de su teoría de los sentimientos morales. En el fondo es un ahondamiento de tres problemas legados por Hutcheson a toda la Escuela escocesa lo que va a realizar la penetrante y vasta reflexión de Adam Smith, que es un nativista: la teoría de la imitación artística, los nexos entre lo bello y la costumbre y la relación entre lo bello y lo útil.

1. *Belleza e imitación*

Su tratado sobre la *Naturaleza de la imitación*, que interviene en lo que se llama las artes de imitación, hereda la distinción que hace Hutcheson entre la belleza absoluta y la belleza comparativa. Hay un problema de esta última que consiste justamente en la relación entre lo que imita y lo que es imitado.

En una primera parte, Adam Smith distingue con gran sagacidad dos imitaciones. La imitación más perfecta, dice, es con toda evidencia la de un objeto por otro objeto de la misma especie y realizada exactamente siguiendo el mismo modelo. La imitación más perfecta del tapete que se encuentra ahora ante

mis pies sería otro tapete del mismo modelo. Pero sea cual fuere la belleza o el mérito de este segundo tapete, no se puede suponer que ganará en algo por haber sido hecho a imitación del primero. El hecho de que no sea un original, sino una copia, más bien se consideraría incluso como una disminución de su mérito. Para un tapete ordinario, la disminución sería mínima, pero sería enorme si se tratara de la copia de una obra maestra cuya originalidad representa todo su valor.

En segundo lugar, la semejanza exacta de las partes de un mismo objeto que se corresponden, es decir, la simetría, es considerada frecuentemente como belleza, y su ausencia como fealdad; por ejemplo, los miembros del cuerpo humano, las alas de un mismo edificio. Pero un ser humano es bello o feo en vista de su propia belleza intrínseca, no en la medida en que se parece a otro ser humano. Incluso en la correspondencia de las partes no exigimos a menudo sino un parecido en el aspecto exterior general. El extraordinario parecido de dos objetos naturales, por ejemplo de dos gemelos, se mira como una circunstancia más bien extraña que no aumenta ni disminuye su belleza. Pero la proporción exacta de dos producciones artísticas parece ser considerada siempre como disminución de su mérito, al menos en una de las dos: por lo menos una se toma como copia de la otra, y aun ésta no obtiene su mérito por el parecido con el original, sino con el objeto representado. La preocupación de su dueño es demostrar que no se trata de una copia. Suponiendo que la copia recibe cierta ventaja de este parecido, el propio original jamás obtendrá ventaja alguna del parecido que guarda con su copia.

La imitación de la que las bellas artes obtienen su valor se refiere al parecido a un objeto diferente, no de la misma especie. El trabajo de algún pintor flamenco que se pone a representar el pelo o el lustre de una lana, puede adquirir cierta belleza de su semejanza con el tapete de que hablábamos más arriba. Si el tapete se representa extendido en el fondo del cuadro con una observación exacta de la perspectiva, de la luz y de la sombra, el mérito es aún mayor. Así es como se explican los grados de belleza en el arte y esto es lo que debe entenderse por imitación.

En pintura, por ejemplo, una superficie plana de una especie no debe simplemente parecerse a la superficie plana de otra especie, sino a la tercera dimensión. En escultura, una sustancia sólida de una especie debe semejar la sustancia sólida de otra especie: "La disparidad entre el objeto que imita y el objeto imitado parece acrecentar el placer que nace de la imitación." Los recursos y méritos del arte crecen, en efecto, con este campo de disparidad. En pintura, la imitación gusta frecuentemente, no importa que el objeto representado sea indiferente o incluso ofensivo: la pintura de un hombre feo o deforme puede ser una

pieza agradable y valiosa, como los monigotes holandeses. Por otra parte, los límites de la estatuaria consisten en atenerse lo más cercanamente posible a las formas más perfectas del cuerpo humano: "El mérito de la pura imitación, sin mérito alguno del objeto imitado, es capaz de sostener la dignidad de la pintura; pero no puede sostener la de la estatuaria." La total disparidad libera la virtud estética de una imitación servil.

Así como puede decirse que un pintor vive de tres méritos —el del dibujo, el del colorido y el de la expresión—, e inclusive puede carecer en cierta medida del tercero, como ocurre con el Ticiano y sobre todo con el Veronese, puede decirse también que el efecto de la música nace de poderes enteramente distintos a los de la imitación. La música es diálogo y pasión; es la equivalencia de los efectos en el espíritu que se halla en juego en la pretendida imitación de la música. Esto es tan cierto que cuando la música instrumental se dedica a imitar alguna otra arte, resulta menos interesante que cuando es música pura, con toda la disparidad de sus medios propios: "Sin imitación alguna, la música instrumental puede producir muy considerables efectos."

Esto no sucede precisamente con la danza, que no puede producir efectos agradables si no imita alguna otra cosa. En sus pasos mesurados, a través de sus cadencias, se desliga —como en el minueto— de sus significaciones primitivas y de sus apoyos concretos: "Este arte conquista la disparidad que la naturaleza ha colocado entre el objeto que imita y el objeto imitado." Mas como se mantiene próximo a su poder de imitación, si insiste en ello, su mérito es menos brillante.

2. *Belleza y costumbre*

Éste es el segundo de los problemas heredados de Hutcheson. En la parte V de su *Teoría de los sentimientos morales*, Adam Smith estudia la influencia de la costumbre y de la moda en las nociones que tenemos acerca de la belleza y de la deformidad. Para Hutcheson, sabemos que éstos eran fenómenos secundarios y que el sentido interno, fuente de belleza, es innato. La costumbre y la moda influyen, de todos modos, singularmente en los sentimientos morales del hombre, observa Adam Smith. Hay asimismo una discordancia, en los diferentes siglos y en las naciones diferentes, entre lo que es digno de encomio y mérito y lo que es digno de censura.

Y esto ocurre también con la belleza.

Después de haber visto a menudo dos objetos a la vez, la imaginación adquiere el hábito de pasar sin mayores dificultades de uno al otro. Aun si independientemente de la costumbre no hubiese ninguna belleza real en su unión, una vez que la costumbre

los ha ligado es posible que se considere como un defecto el encontrarlos separados: "El uno nos parece tener poca gracia sin el otro: el orden habitual de nuestras ideas se ve descompuesto por esa separación." Cuando hay cierta conveniencia natural en la unión de dos cosas, la costumbre fortalece el sentimiento de belleza que teníamos ya de ellas. En el caso en que la unión es inapropiada, la costumbre disminuye o destruye por completo el sentimiento que tenemos de esa falta de apropiación. Quienes están habituados a vestirse con mal gusto continúan haciéndolo y pierden enteramente el gusto de lo que es propio y elegante.

La moda tiene el rasgo peculiar de ser una especie de costumbre: no es lo que todo el mundo lleva, sino lo que lleva el mundo distinguido. Este principio se extiende a todos los objetos que tienen que ver con el gusto: música, poesía, arquitectura. Hay modas en los muebles y revoluciones en el gusto.

Sin embargo, un edificio elegante puede sobrevivir varios siglos y un poema bello "fijar durante varios siglos el gusto y la forma de las composiciones del mismo género". No obstante, los módulos de lo jónico y de lo dórico tienen un efecto determinado: "Estas reglas no se basan sino en el hábito y la costumbre; el ojo se ha acostumbrado y se desconcierta al enfrentarse a otras reglas." Pero resulta difícil concebir que estas formas sean las únicas susceptibles de tales proporciones y que no puedan encontrarse otras en número indefinido que, no obstante el uso, también les pueden convenir.

Una vez que la costumbre ha establecido reglas particulares para los edificios, sería poco razonable abandonarlas por otras que no tendrían sino una ínfima ventaja sobre ellas en cuanto a belleza y elegancia, o que quizá no aportarían ventaja alguna.

Las antiguas normas de los retóricos acerca de la métrica parecen fundarse en la naturaleza para traducir una u otra pasión. Mas el uso de los modernos prueba que este principio no se debe sino a la costumbre: el verso burlesco se encuentra en la lengua inglesa, y el heroico tanto como el alejandrino en la lengua francesa. Es el uso el que liga artificialmente una métrica determinada a una determinada expresión interna.

Así, un hombre célebre puede introducir artificialmente cambios considerables en un arte y un gusto nuevo en el estilo "al igual que la vestimenta de un hombre de gusto y distinguido por su rango lleva consigo misma su recomendación y no tarda en tener imitadores, por curiosa y caprichosa que sea." Entre los ingleses, por ejemplo, el arrebato de Dryden y la tediosa corrección de Addison son abandonados a favor de la nerviosa precisión de Pope. Con esto sobreviene un cambio no sólo en las producciones de arte por el uso y la moda, sino también en los juicios.

Con todo, no podría haber una belleza que se basara por en-

tero en el uso; no debieran perderse de vista otros factores: principalmente la variedad que gusta infinitamente más que una tediosa uniformidad, con lo cual se cumple una vuelta a Hutcheson; asimismo es una vuelta hacia sí mismo cuando se refiere a la utilidad de cada forma.[35] La belleza no puede tener un solo principio. No menos cierto es que su nexo con el uso permanece firmemente establecido y que existe un valor estético de la costumbre: "Casi no hay una sola forma exterior, con el grado de belleza que fuere, que pueda gustar si es contraria a la costumbre y a lo que nuestros ojos están habituados a ver; a la inversa, no hay nada tan deforme que no pueda gustar si la costumbre lo autoriza y nos habitúa a reconocerla en cada individuo de una misma especie."

3. *Lo bello y el ideal*

En la cuarta parte de su libro, Adam Smith dedica dos capítulos[36] al análisis de la relación entre lo bello y las apariencias de lo útil. Se trata del tercer problema heredado de Hutcheson y que éste había legado a sus sucesores. Mas con la penetración de su intuicionismo y su dialéctica de las ideas innatas, en que refiere la belleza a un sentido interior, le dio —al igual que Home— el interés como rasgo.

Tal parece que Adam Smith se atiene a los fenómenos secundarios que Hutcheson había descuidado para ahondar en las esencias. Comprueba que, unánimemente, todos los que han estudiado el fenómeno de la belleza reconocen que la utilidad es una de sus fuentes principales: "La comodidad de una casa da placer al espectador, así como su regularidad, y asimismo da lástima advertir el defecto contrario."

Pero nadie —prosigue Adam Smith— ha hecho notar todavía que esta comodidad, esta feliz invención que se encuentra en las producciones de arte, es con frecuencia más estimada que la utilidad que se había propuesto el artista: "...Nadie antes ha reparado en que esa idoneidad, esa feliz disposición de toda producción artificiosa es con frecuencia más estimada que el fin que esos objetos están destinados a procurar; y asimismo que el exacto ajuste de los medios para obtener una comodidad o placer, es con frecuencia más apreciado que la comodidad o placer en cuyo logro parecería que consiste todo su mérito."

[35] Cf. Parte IV de la *Feria de los sentimientos morales.*

[36] Cf. Parte IV, capítulo I: "De la belleza que la apariencia de utilidad confiere a todas las producciones artísticas, y de la generalizada influencia de esta especie de belleza"; y capítulo II: "De la belleza que la apariencia de utilidad confiere al carácter y a los actos de los hombres y hasta qué punto la percepción de esa belleza debe considerarse como uno de los principios aprobatorios originales."

Tomemos como ejemplo a un joven pobre y ambicioso cuya meta imaginaria son las molestias y trabajos que se toma para alcanzar un reposo y un desahogo del que, una vez que lo pueda gozar, no recibirá placer alguno: "A fin de poder lograr las comodidades que estas cosas deparan, se sujeta durante el primer año, es más, durante el primer mes de su consagración, a mayores fatigas corporales y a mayor intranquilidad de alma que todas las que pudo sufrir durante su vida entera si no hubiese ambicionado aquéllas."

Consideremos la simpatía (que es Adam Smith en su integridad), base misma de los placeres de la imaginación: añadamos el mecanismo del ejemplo que acabamos de describir y comprendemos cómo la imaginación de la comodidad y la utilidad es en sí el principio de lo bello y ya no la comodidad y la utilidad mismas. Lo imaginario y lo más visible son la apariencia de la utilidad y la suposición contemplativa de la utilidad, es decir, la apariencia de la utilidad se convierte, pues, en un placer ella misma.

De modo similar, se expande una belleza por el carácter y los actos humanos debido a una apariencia de utilidad; y la percepción de esta belleza puede mirarse como uno de los principios originales de nuestra aprobación. Y es que "los hombres, así como los artefactos o las instituciones del gobierno civil, pueden servir o para fomentar o para perturbar la felicidad, tanto del individuo como de la sociedad. El carácter prudente, equitativo, diligente, resuelto y sobrio..."

De esta manera, las relaciones entre bello y útil son más móviles e indirectas, dispuestas y conectadas de modo distinto del que se cree: la belleza de lo útil y de la conveniencia no lo es de la conveniencia o de la utilidad consideradas como tales, sino que más bien la imaginación de lo útil o de lo conveniente aparese repentinamente en una máquina ingeniosa: una consideración en sí y, por así decir, inútil de lo útil, como por ejemplo en Vinci. Y cuando se pasa al mundo de los caracteres y del sentimiento moral, esta vista indirecta se ve rebasada aún por la consideración del mérito, que consiste en una radical descentralización de nuestros juicios y en un relativismo de su posición y de las posiciones de los demás; esta consideración encierra la admiración y la belleza de la conveniencia en una perspectiva ética y universalista de lo útil.

Adam Smith, como economista que es principalmente, se atiene a la bolsa de valores y la analiza. Su preocupación por los fenómenos secundarios y fluctuantes, la costumbre y la utilidad, así nos lo hacen ver. Y sus análisis de la imitación, con una perspicacia que refleja al propio tiempo la del aficionado al arte —pero no la del aficionado coleccionista, sino la del aficionado vendedor—, nos muestra otro aspecto de la situación de Smith.

Introduce en el curso de la estética inglesa las preocupaciones y el relativismo propios de un sociólogo.

En suma, pues, hereda de su maestro Hutcheson los tres problemas que éste había legado a sus sucesores, sin que Adam Smith perdiera con ello nada de su originalidad. Después de Hume, a quien cita y discute con frecuencia, puede renovar la renaciente problemática de los nexos entre lo útil y lo bello.

E) Henry Home of Kames

No sin una apariencia de razón se ha dicho que si Shaftesbury es el Platón inglés del siglo, Henry Home (1696-1782) es su Aristóteles. La concreta amplitud de su investigación, la abundancia de referencias, el cuidado por la objetividad y los ejemplos sensibles constituyen sus principales cualidades. Sin duda le falta la vasta cultura de un amante de las artes (Shaftesbury es, en este aspecto, considerablemente superior), pero su cultura clásica lo convierte en un humanista metódico y en un espíritu erudito.

Cosa extraña, este pensador relativamente mediocre es un precursor de Kant en mayor medida que sus antecesores. Parece haber presentido los problemas de la crítica kantiana y, sin sospecharlo siquiera, le abre a su sucesor todas las brechas. El título mismo de su obra densa y abundante es ya un programa que podría anunciar a Kant: los *Elements of criticism* son un criticismo *avant la lettre*.

El acercamiento de este curioso espíritu a los problemas capitales de la estética resulta instructivo: en su método, es siempre la investigación llevada objetivamente e *in concreto;* mientras que en sus resultados vuelve continuamente sobre el sujeto, el sujeto que percibe y siente. Todas las vías de esta estética objetiva convergen en el sujeto y en él se reducen invenciblemente. Sin saberlo, Home prestó a Kant el inapreciable servicio de subjetivizar todos los problemas de la estética clásica.

Más todavía que en Hutcheson, enredado en la oscura metafísica del sentido íntimo, la estética de Home es un psicologismo.

1. *La teoría de lo bello*

Esto se observa claramente en su teoría de la belleza:[37]

Según nos dice, quiere intentar mostrar (con un claro aristotelismo en su intención) que las bellas artes son un sujeto de razonamiento tanto como de gusto. En efecto, las cosas son causas de las emociones por sus propiedades y atributos. Home buscará, en la belleza más notoria, cualidades que pertenezcan

[37] Home, *Elements of criticism*, t. III.

a un objeto simple. Se propone confinar su investigación crítica a los atributos, relaciones y circunstancias que en las bellas artes se emplean sobre todo para despertar emociones agradables.

Es decir que la raíz de lo bello es objetiva. La belleza tiene su principio en la naturaleza de las cosas; se pueden describir sus condiciones sensibles. Más aún, en el sentido más corriente tanto como en el más estricto de la palabra, lo *bello* queda reservado a los objetos de sentido externo y, más precisamente, a los objetos del sentido visual: "Este carácter agradable (*agreable*) llamado belleza pertenece a los objetos de la vista." La belleza es compleja y está formada, por ejemplo en un rostro humano, por una conjunción de detalles menudos de bellezas singulares: "the parts and qualities of the object", color, figura, tamaño, movimiento, etc., y es el conjunto el que asombra al ojo. Todas las bellezas poseen este carácter común de suscitar en nosotros dulzura y alegría.

Al considerar con atención los objetos visibles, descubrimos dos especies: la primera puede llamarse *intrinsic beauty*, porque se la descubre en un solo objeto independientemente de su relación con cualquier otro. La otra belleza es *relative beauty* y se funda en la interrelación de diversos objetos. La belleza intrínseca es objeto puro de los sentidos y no requiere más que un acto único de visión: la belleza de un río que corre, para citar un ejemplo. La percepción de la belleza relativa se ve acompañada de un acto del entendimiento y de la reflexión. La belleza intrínseca es última; la relativa es un medio que tiende a un bien, a un fin o a un destino; he aquí una distinción cara a la Escuela inglesa del siglo.

Estas diferentes bellezas tienen todas en común el pertenecer al mismo objeto. Esto es evidente en cuanto a la belleza intrínseca. Por lo que se refiere a la belleza relativa, la belleza del efecto es transferida a la causa por una transición de ideas: así, una casa-habitación se considera bella en la medida en que es conveniente. Las dos bellezas pueden coincidir, como en cada miembro del cuerpo humano que presenta, a la vez, simetría y utilidad: el objeto aparece entonces como deleitable.

Home describe en seguida los rasgos y cualidades que componen la belleza intrínseca o belleza sensible de los objetos simples. Son la regularidad, la uniformidad, el orden, la proporción, la simplicidad. Muestra a continuación la finalidad subjetiva en la belleza de estas cualidades de los objetos del mundo. Una multitud aturde por lo general; las partes extremadamente complicadas deben estudiarse por porciones y sucesivamente y no pueden unirse en una imagen única sino con cierto esfuerzo. Es esto lo que justifica la simplicidad en las obras de arte; los artistas de todos los tiempos se han inspirado por un gusto de sencillez, y con ello alcanzaron las bellezas más elevadas. Hay, pues,

una causa final de estos elementos objetivos de la belleza intrínseca, que es una tendencia hacia nuestra felicidad.

Pero si es ésta la finalidad subjetiva de los elementos objetivos de lo bello, ¿qué es, a fin de cuentas, la belleza? ¿Es una cualidad primaria o una cualidad secundaria? Una vez establecida la distinción de las cualidades en objetivas y subjetivas, la belleza procede ya de las unas, ya de las otras. La respuesta es fácil en lo que se refiere a la belleza del color, y lo es más todavía por lo que respecta a la belleza de la utilidad, que no se deriva de la vista del objeto, sino de una reflexión acerca de su finalidad. Pero la cuestión es más compleja cuando se trata de la belleza de la regularidad. Si la regularidad es una cualidad primaria, ¿por qué no lo ha de ser la belleza de lo regular? Pues por la única razón —responde Home— de que la belleza es siempre relación con una persona que percibe; la regularidad de un objeto no es bella sino en referencia a un espectador.

2. *Lo sublime y la grandeza*

Home se asienta en los mismos argumentos al analizar la "grandeza" estética.[38] A medida que avanza su siglo, el *criticism* va predominando y, en el orden de la sensibilidad, la noción de lo sublime adquiere mayor importancia a la vez que la palabra altera su significado. Home descubre otra raíz estética además de la belleza: la grandeza y la sublimidad.

Al igual que en Milton, estas reflexiones se inician por sus ideas acerca de la condición del hombre, ser que es distinto de los animales *by an erect posture* al mismo tiempo que por un espíritu vasto y repleto de aspiraciones que lo atraen hacia las cosas grandes y elevadas: el océano, el cielo, ejercen una profunda impresión en nosotros. Así pues, el sentimiento de la "grandeza" es propio del ser humano.

La elevación no nos place menos que la vastedad y representa una segunda fuente de emociones humanas: así por ejemplo, elegimos un lugar elevado para la estatua de un dios o de un héroe.

Haciendo abstracción de sus restantes cualidades, tomemos un objeto en su magnitud. Para estudiar la impresión que deja, el método más seguro consiste en elegir un objeto cualquiera que no sea hermoso ni feo: las ruinas de un edificio amplio, por ejemplo; la impresión que ejerce en nosotros es tanto más profundamente agradable cuanto más cautivan nuestra mirada, por indiferentes que sean de hecho en ellas mismas; pero no van más allá de lo agradable: no puede llamárseles "grandes". Lo

[38] Home, *Elements of Criticism*, cap. IV.

"grande"[39] es un calificativa que se otorga sólo a lo que, además del tamaño, posee otras cualidades de belleza: regularidad, proporción, orden, color. Una pequeña edificación agradable por sus proporciones puede tener grandeza, mientras que una construcción más extensa, pero sin regularidad, carece de *grandeur*. En parte se las distinguirá, pues, subjetivamente por la cualidad de su atractivo, por la emoción.

Las cualidades esenciales de lo bello que hemos visto más arriba, la dulzura y la alegría, no convienen ya a lo que es grande; al pasar de lo bello a lo grande, todas estas cualidades estéticas no reclaman ya el mismo grado de perfección. De aquí el dicho de Longino: "En las obras de arte, nos fijamos en la proporción exacta; en las de la naturaleza, en la grandeza y la magnificencia."[40]

Estas mismas anotaciones se pueden aplicar a lo sublime:[41] las emociones de la grandeza y de lo sublime se encuentran estrechamente ligadas y tienen su aplicación figurada en el arte; se aplican igualmente a las cualidades morales: generosidad, valentía, etc. La similitud de los sentimientos de grandeza real y grandeza figurada es tan asombrosa que Addison hace notar, con buen humor, que para desempeñar el papel de héroe es necesario un enorme penacho de plumas, al menos en la tragedia inglesa.

Si lo sublime no se hallara en el sujeto que percibe, el resultado sería una falsa sublimidad que degeneraría en burlesca: en lugar de ser sublime se es ridículo. Hace falta, pues, que lo sublime sea llevado a su debida altura y se circunscriba dentro de sus propios límites. Mas dentro de éstos, se desatienden las irregularidades y fallas del héroe, la ausencia de proporciones y de virtud del personaje; en sentido inverso, la honestidad mediocre nos interesa menos que un carácter menos íntegro, pero más elevado.

De esta manera, entre citas de diversos poetas, a Home le corresponde el mérito de revelarle a Kant la subjetividad de lo grande. Piensa con suma perspicacia que "ser grande" no es "hacer grande". El camino está libre para la *Analítica de lo sublime.*

3. *Unidad y variedad*

Es bien visible aquí el retorno de la estética clásica. Es la definición de la estética objetiva, la misma en que se había quedado Hutcheson. Basta con observar la lección que Home extrae del

[39] En inglés no es sólo *greatness,* sino también *grand, grandeur.*
[40] Longino, *Tratado de lo sublime.*
[41] Véase, por ejemplo, la descripción del paraíso en el Libro IV del *Paraíso perdido* de Milton.

problema y lo que con ella hace. Es la estética clásica observada a través del *train of thoughts* de Hume.

Es, en efecto, en el sujeto donde conviene buscar la interpretación estética del placer de lo uno y lo variado. Un color simple o un sonido simple que se repiten con insistencia resultan desagradables; y si la variedad se presenta exagerada, todo nos parece molesto. Lo bello es siempre el placer de una actividad moderada de percepciones, ligado a un destino secreto y benefactor de la naturaleza: "La naturaleza ha resguardado al hombre, su favorito, de una sucesión demasiado rápida con no menos cuidado que de una demasiado lenta." Es la salvaguardia de nuestra actividad, así como la preservación de nuestra memoria y de nuestras facultades para obrar. La naturaleza ha tomado medidas para que nuestra conducta sea prudente y moderada. Hay una causa final de todo este placer por la obra.

Es así como debe considerarse la uniformidad y la variedad en su relación con las bellas artes: se ponen de acuerdo con el *natural course* de nuestras percepciones. Y cosa similar sucede con las obras de la naturaleza. Las obras de arte admiten una mayor o menor variedad según la naturaleza del sujeto. En las pinturas, en las descripciones, encontramos toda la gama de equilibrios entre el extremo del fastidio al extremo de la confusión y de la fatiga, y un equilibrio propio en cada género de obras: el ornamento y la severidad, el encanto y la unidad.

La descripción de las bellezas naturales de una hoja, del cuerpo humano, la belleza de los sistemas planetarios, etc., ofrecerían las mismas conclusiones: unidad y variedad constituyen la dotación estética de todos los objetos complejos.[42] Asimismo la descripción, a la manera de Hutcheson, de las bellezas geométricas de las figuras. Pero lo que no se vio fue que la definición clásica "la belleza consiste en la uniformidad dentro de la variedad" no es aplicable sino a grupos de objetos o de elementos y a su sucesión. En el fondo, si la definición es oscura dentro de su aparente objetividad, ello se debe a que "las emociones producidas por vía de nuestras percepciones habían sido poco consideradas y aun menos comprendidas".

4. *Congruencia y propiedad*

Si seguimos ahora el camino de lo conveniente, del final, de la *fitness*,[43] o sea de aquello que los ingleses del siglo XVIII acordaron en llamar la belleza relativa, viene a resultar que toda la estética, revisada en sus posiciones, está radicalmente subjetivizada.

[42] Cf. Home, *Elements of criticism*, cap. III: "La teoría estética del objeto simple."

[43] *Ibid.*, cap. X.

Puede suponerse que en el animal se da una cierta percepción oscura de la belleza, pero el sentido más delicado de la regularidad, del orden, de la uniformidad, es asunto reservado al ser humano. Ninguna disciplina es más adecuada para el hombre, para la dignidad de su naturaleza, que ese refinamiento de su gusto y ese alcance de su inteligencia que lo lleva a discernir en cada objeto lo regular, lo ordenado, en suma, lo conveniente, lo *fit* y lo *proper*. Tampoco aquí podría encontrarse una aplicación a los objetos simples; las cualidades mencionadas implican pluralidad y significan obviamente una relación particular entre diversos objetos.

Ahora bien, es un hecho empírico que, donde se llega a percibir la congruencia, ésta es agradable, mientras que la incongruencia es desagradable. De aquí sus propiedades estéticas: Lo *suitable* y la *correspondencia*. Por ello, estéticamente, la aproximación más estricta se exige siempre en la conducta y en el comportamiento, en la manera de vivir del hombre, entre el edificio, su suelo y su paisaje. La congruencia está tan estrechamente ligada a la belleza que comúnmente se las tiene a ambas por una sola especie. Y no obstante, difieren tan esencialmente una de otra que jamás llegan a coincidir: la belleza, en sentido estricto y absoluto, sólo puede referirse de hecho a un objeto simple, mientras que la congruencia implica pluralidad. La adecuación no es, a su vez, sino una especie de la congruencia misma: es esa *suitableness* que debe subsistir entre los seres sensibles y sus pensamientos, palabras y actos. La congruencia y la adecuación aparecen como agradables y provocan, en consecuencia, una emoción placentera en el espíritu; lo contrario viene a ser desagradable y produce emociones de disgusto: es una vuelta a la estética de lo agradable y al *decus* latino.

También es un retorno a la teoría de las causas finales. Lo que hemos dicho acerca de la causa final de la proporción y de su contribución a nuestro regocijo adquiere aquí su sentido pleno. En efecto, la congruencia, considerada desde el aspecto de la cantidad, es proporción: por ejemplo las diferentes partes de un edificio. Pero la causa final de la satisfacción desempeña un papel al menos tan importante como el de la llamada adecuación. No tiene en cuenta más que a los agentes voluntarios, pero lo que en el plano divino incumbe a tales agentes son los deberes morales. Indudablemente, cada hombre tiene interés en adecuar su conducta a la dignidad de su naturaleza y de acuerdo con la posición que Dios le ha asignado. La causa final se halla en conjunción con el sentido de justicia, con los deberes sociales y con los designios del creador.

Pero inmediatamente se descubren (y ahora con mayor claridad) los límites, aún modestos, de la revolución estética de Home. Cierto que todos los problemas se subjetivizan y que sufren su

subjetivización. Pero igualmente cierto es que los *Elements* de este *Criticism* no podrían de ninguna manera constituir todavía *eine Kritik*, una *Crítica*. Estos límites de la estética de Home son patentes en el último capítulo considerado. Ajustan y confinan lo bello a un hedonismo de lo agradable y a una filosofía de las causas finales. Es una estética de la *agreableness* y una estética de la *dignity*.

F) Teoría de las artes plásticas en Shaftesbury

De toda la riqueza y extensión de la estética inglesa del siglo XVIII, únicamente retendremos cuatro ejemplos: la doctrina de las artes plásticas en Shaftesbury, la teoría de las artes literarias en Home, el problema de la imaginación y el problema del gusto.

Las dos grandes preocupaciones del *virtuoso* son el arte plástico y la ambición de llegar a ser un *conocedor*. Añadamos a ello los gustos de Shaftesbury, típicos de un gran señor y coleccionista, los ocios obligados de la enfermedad y la necesidad de pasar largas temporadas en Italia, y comprenderemos sin mayor dificultad la penetración y fineza del aficionado que se revela en toda su obra y muy particularmente en los últimos escritos. Las anotaciones, los papeles, y fragmentos y proyectos, resguardados y publicados por Benjamin Rand bajo el título de *Second Characters*, constituyen, más o menos como respecto de los *Pensamientos* de Pascal, los fragmentos de una obra entera cuyo plan había sido trazado, deseado e indicado por Shaftesbury mismo,[44] y nos muestran, en el último periodo de su vida, a un crítico de arte sagaz y a un hombre singularmente atento a las obras plásticas y a las formas. Es posible describir sus *second characters* como las *characteristics* primeras o *manners*: los caracteres segundos constituyen el "lenguaje de las formas".

Observamos en Shaftesbury dos preocupaciones esenciales: la teoría social del arte y la teoría técnica del arte.

1. *Teoría social del arte*

La teoría de Shaftesbury se puede resumir en una palabra: la condición del arte, del gran arte, de las bellas artes, es la *libertad*. Esta tesis aparece ya, fase por fase, a través de la génesis del

[44] La idea de la obra ha sido restituida en cuatro partes según el plan mismo elaborado por Shaftesbury: *1)* Carta concerniente al dibujo, a manera de prefacio; *2)* Noción sobre la representación histórica de Hércules; *3)* La pintura de Cebes; *4)* Plástica, que es la más importante de las cuatro partes, pero conservada sólo fragmentariamente y en notas cursivas.

arte y su desarrollo.[45] La evolución y el progreso en las artes es asunto de régimen político y de estructura social. Las grandes épocas del arte son el fruto siempre renaciente del liberalismo y de la libertad del artista de expresarse, como ocurrió, por ejemplo, en tiempos de Pericles. Pero es ante todo en su *Carta a Lord...*[46] concerniente al dibujo donde esta teoría estética del arte se manifiesta con la mayor claridad.

Shaftesbury emplea los descansos forzosos a que le obliga el estado de su salud en el genio del paisaje en que vive, a saber, en Italia. Piensa, en 1718, que quizá no vivirá lo suficiente para ver el fin de una guerra de la que depende para Inglaterra su propia libertad, y aun la de Europa, y que la paz y la libertad deben hacer necesariamente que la Gran Bretaña ocupe el primer lugar en las artes con la nueva adquisición de su libre constitución. La independencia acrecentó y afinó en Inglaterra el gusto y las artes durante la última generación: "El espíritu de la nación se ha hecho cada vez más libre —dice Shaftesbury—, y ahora nuestro gusto por la música va más allá del refinamiento de nuestros vecinos los franceses, mientras que hace todavía poco tiempo ocurría todo lo contrario. Nuestro oído y nuestro juicio van progresando." Lo mismo respecto de la pintura, puesto que la parte más noble de la imitación se refiere a la historia, a la naturaleza humana, a la vida racional (no vegetativa ni sensible), que constituye "el principal orden y el más elevado grado de belleza". Más aún es válido lo anterior para la arquitectura, cuya decadencia acompaña siempre el favor que se concede a un único arquitecto de la Corte, sobre todo en lo que se refiere a la conservación de los más hermosos monumentos públicos. "En realidad, el pueblo no tiene ni la más mínima participación en todo ello... Sin la voz del público, guiado y dirigido con buen conocimiento, no hay nada que pueda despertar la verdadera ambición del artista; nada puede exaltar el genio del artesano." Cuando el espíritu libre de la nación se centra principalmente en las artes del dibujo, se forma el juicio, se eleva la crítica, mejoran el oído y la vista del público, prevalece una rectitud del gusto y se amplía su horizonte. La existencia de una Corte más bien corrompe el gusto en lugar de mejorarlo. El pueblo inglés buscará, bajo un gobierno que ha vuelto a encontrar su libertad, sus propios modelos, escalas de valor y normas (*scale and standard*), tomará la costumbre de deliberar y de encaminarse hacia una buena elección. Francia, en cambio, ha llegado (según el severo juicio

[45] Cf. el tomo I de las *Characteristics: Advice to an author*, pp. 161 *ss.*, y el tomo III: *Miscellaneous reflections*, pp. 95 *s.*

[46] Esta carta acompañaría el envío de su *Juicio de Hércules* y sería, en el espíritu de Shaftesbury, el prefacio de los *Second Characters.*

de Shaftesbury) a una parálisis progresiva de las artes, a la medida misma de las instituciones de las Academias.

2. *Teoría técnica de las artes plásticas*

Shaftesbury nos legó un verdadero tratado de pintura, con gran abundancia de materiales y comentarios sobre las obras en los museos, principalmente acerca de los clásicos italianos en boga durante ese periodo.[47] El libro de Shaftesbury intitulado ***Plastics*** trata de las cinco partes o cualidades de la pintura: la primera se refiere a la invención, a la historia, a la imaginería; la segunda a la proporción, al dibujo, a la simetría particular; la tercera al colorido; la cuarta al sentimiento, al movimiento, a la pasión; la quinta a la composición, a la colocación, a la posición y a la simetría general.

Además de estos fragmentos y notas, el tratado que Shaftesbury llegó a terminar plantea por primera vez, brillantemente, el gran problema que servirá de base a toda la estética de Lessing. Su "noción" sobre la composición de un cuadro y sobre la invención pictórica, a propósito del *Juicio de Hércules*, que debe decidir entre la virtud y el placer, tiene en efecto, en la historia de la estética, una importancia capital. El gran principio de Shaftesbury es que un cuadro debe ser un todo, un organismo perfecto, completo y unificado. Todo debe ajustarse y concordar en un ordenamiento general que asigna a cada parte su debida y verdadera proporción, su aire, su carácter.

Pero ¿cómo explicar el cambio de pasión, puesto que todo cambio implica una sucesión? La explicación está en que, no obstante el ascendiente y predominio de la pasión principal en sus figuras, el artista tiene el poder de dejar vestigios de las pasiones precedentes: una pasión se eleva y otra declina. Asimismo podemos no solamente evocar el pasado y verterlo, por así decir, sobre la tela, sino también anunciar el futuro y anticipar los acontecimientos por medio de la anticipación y del recuerdo. En otros términos, el tiempo se contrae en la tela. Y esto está permitido en la sucesión del arte de la pintura, para respetar siempre la verdad y credibilidad y evitar la representación de cosas contrarias e incompatibles. Así lo exige la ley de la unidad y de la sencillez del dibujo, que constituye la esencia, ***the very being***, de la obra.

Todo se deriva de este principio de la unidad: las figuras, analizadas sucesivamente, deben guardar la actitud, las expresiones del rostro, la estructura y la forma (*shape*), el vestido y el cortinaje que les convienen. Todo debe coincidir; la convergencia hacia la unidad de impresión, garante de la verosimilitud de la

[47] Maratta y Lucas Giordano.

acción, es la *consistency* y su ley. De aquí nacen también la verdad y la simplicidad del todo; si fuese de otro modo, el pintor sería *theatrical*. La verdad de la apariencia, la verdad de la historia, la verdad del ornamento: ésta es la regla, y el principio supremo es la armonía, la *fitness*, ligada a la unidad, y sobre todo a la verdad representativa. El arte del pintor es *compleatly imitative and illusive*. Una obra no es obra sino por *the specious appearance of the objects she represents* y por *what is natural, credible and winning of our assent*. Existe una *persuasive simplicity* que representa la belleza íntegra de una pintura.

En un cuadro, todos sus elementos están "centrados" y "subordinados". Subordinación y orden se encuentran en el punto central del problema, y al final de su análisis escribe Shaftesbury: "Menos numerosas son las figuras... y con mayor facilidad el ojo, en un acto simple y de una sola mirada, puede abarcarlas (*comprehend*) y ver en ellas la suma y la totalidad": he aquí la *concinnitas* de Alberti.

La conclusión de Shaftesbury es curiosa. Su reflexión general es que un pintor de historia debe poseer la misma ciencia y los mismos estudios que un poeta verdadero. Es historiador, pero sólo en la misma proporción: el poeta no puede jamás llegar a ser un narrador o un historiador en sentido amplio. Únicamente le está dado describir una sola acción; el pintor se halla aún más estrechamente limitado.

Un sentido de unidad[48] caracteriza a cada parte de la obra para hacer de ella un todo, *a piece*, en que se expresan la justeza y la verdad de la obra. *The just simplicity and unity, essential in a piece* explican en último análisis, que el color debe estar sujeto, que lo esencial de la imitación en este arte de imitación se logra cuando se ha ejecutado el dibujo, y que el placer "absolutamente separado" del color que se añade no rebasa, por sí solo, ese gusto afeminado que sentimos al contemplar ricos brocados y sedas de color, esa admiración por las vestimentas, las comitivas, el mobiliario. En un cuadro, el libertinaje en los colores es una peligrosa dispersión a la vez que falso ornamento de afectada gracia.

Recordemos que Lessing aprovecharía el descubrimiento de Shaftesbury del momento crítico, de la simultaneidad de la pintura y de la temporalidad de la poesía; que nota, junto con Du Bos, esta otra diferencia entre ambas artes, a saber, que una de ellas emplea signos naturales y la otra signos artificiales; remitimos al *Laocoonte*.

La poesía "descriptiva" del siglo XVIII queda condenada; la pintura "literaria" también. Los dos campos se hacen propios, distintos, incambiables. Suponiendo que todavía hay "imitación",

48 Cf. en poesía la medida o métrica.

ya no se trata, en todo caso, de la misma imitación. Ha vencido el antiguo *ut pictura poesis.*

G) La teoría de las artes literarias en Home

Es quizá en el análisis de las artes literarias, a la que consagra una buena mitad de sus voluminosos *Elements of criticism,* donde Home más merece el epíteto de Aristóteles inglés. La preocupación concreta, el ejemplo, las citas; ejerce el método comparativo entre sus citas diversas; el sentido y el gusto por la clasificación; la enumeración y el análisis de los sonidos, de las partes de un discurso, de la sintaxis, de las reglas de métrica y de prosa armónica, de tropos y figuras; todo esto constituye un conjunto cuya riqueza concreta es digna de los trabajos más minuciosos de una ciencia moderna de las artes, y no tiene paralelo en toda la estética anterior fuera de algunos tratados especiales sobre el arte de escribir o, mejor aún, el modelo de todos ellos desde la Antigüedad: la *Retórica* de Aristóteles. Pero esta nueva teoría del arte literario se ve precedida en este caso de una estética general de la expresión y de sus medios, que la enriquece y enmarca, dándole un aire de sistema.

1. *La expresión artística*

En el fondo, Home retoma el problema de las artes, si bien con espíritu diferente, allí donde lo había dejado Shaftesbury. Home observa que de todas las bellas artes sólo la pintura y la escultura son, por naturaleza, imitativas. Y Home justamente dedicará su atención a las artes no imitadoras. Un campo adornado no es una copia o imitación de la naturaleza, sino la propia naturaleza embellecida. La arquitectura produce originales y no copias de la naturaleza. El sonido y el movimiento pueden ser imitados, en cierta medida, por la música, pero la música es sobre todo, al igual que la arquitectura, productora de originales. Tampoco el lenguaje es copia de la naturaleza: es significativo que un capítulo dedicado a la arquitectura y al arte de la jardinería siga a su sistema del arte literario. Sin duda, los sonidos pueden parecerse, a la manera de las onomatopeyas, a las ideas que excitan sea por su dulzura o por su rudeza; asimismo, la rapidez o lentitud de la pronunciación guardan cierta similitud con el movimiento que la palabra significa. Pero no deja de ser cierto que el poder imitativo de las palabras no llega muy lejos. Igualmente cierto es que la plenitud, la dulzura y la rudeza del sonido de las palabras son, por sí mismas, música, y que dan a la palabra una belleza sensual destinada al oído: es su segundo efecto independiente de la significación y del poder de imitación.

Mas se cometería un error si no se descubriese en la palabra una belleza propia del lenguaje: esa belleza que nace de su poder de expresar los pensamientos puede fácilmente confundirse con la belleza del pensamiento mismo: la belleza del pensamiento, transferida a la expresión, la hace aparecer más bella. A pesar de ello, debe distinguirse entre ambas bellezas. La belleza del lenguaje es, en realidad, distinta. Las causas de la belleza original del lenguaje, considerada como significativa, serán expuestas a continuación. Esta belleza es la belleza de los medios apropiados para un fin, el de comunicar los pensamientos, y de aquí se manifiesta, con toda evidencia, que de diversas expresiones que acompañan al mismo pensamiento, la más hermosa, en el sentido mencionado, es la que responde a su finalidad más perfectamente.

2. *El juego de las representaciones y de las pasiones: sus leyes*

Consideremos las emociones y las pasiones. Pueden ser placenteras o dolorosas, agradables o desagradables. Mas nadie se había tomado el trabajo de separarlas concienzudamente: lo placentero y lo agradable se aceptan generalmente como sinónimos. Esto constituye un grave error en el campo de la ética. Hay pasiones dolorosas que son agradables y pasiones placenteras que son desagradables. De aquí los sentimientos mezclados, como el heroísmo y lo sublime, lo trágico y lo risible. La piedad es siempre molesta y, sin embargo, es siempre agradable. La vanidad, por el contrario, es siempre placentera y desagradable. La ciencia de la crítica debe ir, pues, más allá en sus distinciones que la asimilación de lo vulgar.

Debe tenerse en cuenta también el juego de los matices, el aumento y la declinación de las pasiones, de su *interrupted existence*. Un autor avezado conoce este juego de la intermitencia de las pasiones, la propensión de ciertos temperamentos; la perfección del primer encuentro en las emociones de lo repentino, como son el miedo, la cólera; el ritmo lento o vivo del crecimiento y la disminución de las pasiones; lo que hay en ellas de excesivo; el derrumbe de las pasiones cuando alcanzan su meta; el efecto, también, de la costumbre y el hábito, y el efecto inverso de la novedad.

Es consciente también no sólo de las leyes de la evolución de las pasiones, sino del hecho de que las emociones y pasiones pueden ser coexistentes. Ciertas emociones pueden suscitar varios sonidos simultáneos. Hay emociones combinadas que en su conjunto no provocan más que un solo sonido, no dos o varios. Las emociones perfectamente parecidas se combinan y se unen y refuerzan; las emociones opuestas se suceden y alternan. Si entre varias emociones hay una desigualdad en las fuerzas, la más fuerte someterá a la más débil, después del conflicto necesario.

Ahora bien, todas las observaciones precedentes tienen su principal aplicación en el dominio de las bellas artes. Se derivan de ellas muchas reglas prácticas: las asociaciones de las emociones del sonido y las de las palabras en la música vocal, su congruencia, sus disociaciones; la tragedia, la ópera, etcétera.

La coloración y la influencia de la pasión afectan nuestras percepciones, nuestras opiniones, nuestras creencias. La pasión nos hace creer las cosas de manera diferente de como son; todo el error y la falla trágica están aquí.

Las emociones, finalmente, se parecen a sus causas. Una caída de agua sobre las rocas crea en el espíritu una agitación confusa y tumultuosa, sumamente semejante a su causa; un movimiento uniforme y lento crea un sentimiento calmado y placentero, etc. De aquí resulta la empatía o la "simpatía" que, según Home, con frecuencia se le parece: *A contrained posture, uneasy to the man himself, is desagreable to the spectator.*

3. *El lenguaje de las pasiones*

Las pasiones tienen su lenguaje. El arte es un lenguaje de las emociones. De aquí sus diversas especies, según lo que traduce: belleza, grandeza o sublimidad, movimiento y fuerza, comicidad, dignidad y gracia, ridiculez o espíritu: y por encima de todo ello, el orden y la armonía que crea el equilibrio entre las similitudes y disparidades, entre la uniformidad y la variedad, entre la congruencia y la adecuación.

Con esto, Home señala principalmente que las emociones y las pasiones se expresan. Poseen sus signos exteriores. El alma y el cuerpo están tan íntimamente unidos que "cada agitación en la primera produce un visible efecto en el segundo". Y Home prosigue: "La esperanza, el temor, la alegría, la pena se despliegan exteriormente; el carácter de un hombre se puede leer en su rostro; y la belleza, que deja una impresión tan profunda, es bien conocida como resultado no tanto de los rasgos regulares y de una tez hermosa como de una naturaleza amable, de un buen sentido, de la dulzura o de otra cualidad del espíritu expresada por el continente."

Ahora bien, los signos exteriores de la pasión se dividen en dos especies: voluntarios e involuntarios; entre los signos valuntarios, unos son arbitrarios y otros naturales. Las palabras son signos voluntarios arbitrarios. La otra clase de movimientos voluntarios comprende ciertas actitudes, gestos, etc. Los signos involuntarios son temporales (y se desvanecen con la emoción que los provoca), o se hacen signos permanentes de una pasión formada violenta y gradualmente. Los signos naturales de las emociones, por ser casi iguales en todos los seres humanos, forman un lenguaje universal.

Ninguno de los signos de las emociones deja indiferente al espectador: producen emociones diversas. Cada pasión o especie de pasión tiene sus signos particulares; por eso podemos comprender los signos exteriores que se refieren a una pasión propia de modo innato: "La pasión, en sentido estricto, no es objeto del sentido externo, sino que lo son sus signos externos." A esto se debe que juzguemos con rapidez y seguridad del carácter de una persona por su apariencia exterior.

Los sentimientos no son menos reveladores. Cada pensamiento engendrado por la pasión se llama sentimiento. O sea que la pasión o la emoción no debe abandonar al pensamiento. Sería infringir la ley de la conveniencia del lenguaje a la pasión si se eliminara a ésta del lenguaje. Home ofrece el ejemplo de los franceses, cuyo personajes discurren como si fuesen los fríos y distanciados espectadores de sus propios sentimientos.

En suma, la pasión es elocuente. Entre los detalles en que se expresa la parte sociable de nuestra naturaleza es notable una propensión a comunicar nuestras opiniones, nuestras emociones y cualquier asunto que nos afecta. Es necesario, pues, que el lenguaje —es decir, el tono— esté de acuerdo con la pasión: se requiere una congruencia de tono. El primero debe semejarse a la segunda y convenirle como si fuese su vestido. Los sentimientos se ajustan a los caracteres y la expresión a los sentimientos. De aquí los cortes tajantes de la pasión, el carácter asintáctico de los soliloquios, y el acuerdo entre las imágenes mismas y la pasión o la emoción.

4. *Los valores del lenguaje*

En resumen puede decirse que hay diferentes valores y bellezas diversas en la dicción de una sola cosa, y que las palabras y el arte literario expresan las pasiones y emociones que tienen obligación de reproducir (no de imitar) con mayor o menor justeza. Hay, pues, un estudio firme y conciso acerca de todos los recursos del discurso, de la fonética, del vocabulario, de la sintaxis, de los tropos y las figuras, de la unidad general de la obra. El salir victorioso es el perpetuo problema de la expresión y el arte literario es un arte del bien decir.

Por este motivo concluye Home su obra con la búsqueda de una norma del gusto, así como la había iniciado con una introducción sobre el gusto. Pues el problema que plantea el arte literario va bastante más lejos que este propio arte y supone toda una cultura, compuesta de la imaginación, de las pasiones civilizadas y de los valores diversos de su expresión. El arte literario se encuentra en la cima de todas las artes. Su función misma, expresiva y apasionada, hace de este arte el más refinado de las artes del gusto y el más compenetrado de crítica.

H) La teoría de la imaginación y el problema del gusto

Pocos meses antes de morir Shaftesbury (febrero de 1713) aparecen en el *Spectator,* en julio de 1712, once ensayos de Addison (1672-1719) que constituyen un conjunto congruente: *On the pleasures of the imagination.* Con ello plantea el problema que perseguiría a todo el siglo XVIII inglés, conjugado con el problema complementario del gusto y el genio.

El descubrimiento, por parte de Addison, de los placeres de la imaginación, que son precisa y específicamente estéticos, fue un acontecimiento de primera magnitud. La tesis mereció hacerse clásica: y de hecho, se hizo clásica. Al considerarla de cerca, se descubre que en ella está el origen de la teoría del gusto, de la teoría de lo sublime, de la distinción entre las obras de la naturaleza y las de arte; y sobre todo la teoría de los sentimientos combinados muestra la propagación de las tesis de Addison entre los teóricos de la imaginación. Cuatro de los ensayos de Addison constituyen la clara raíz de la teoría de lo trágico de Hume y de la teoría de lo sublime de Burke. Preparan el camino a la analítica de lo sublime en Kant. Todos los elementos de la doctrina kantiana, con excepción de la posición propia de Kant, que es criticista, se encuentran de hecho ya en Hume y en Burke. Todos los problemas kantianos, anteriores a Kant, están ya expuestos en estos pensadores.

1. *David Hume*

Fue Hume quien planteó más filosóficamente el problema específico del gusto. Si el gusto es un fenómeno del sentimiento, y si la razón última del sentimiento es el placer bueno, ¿cómo puede pasarse a un estándar del gusto, y hacer de una subjetividad algo universal?

A través de toda su obra encontramos incidentalmente los elementos de una teoría del gusto antes de toparnos con las conclusiones de esta teoría en la *Disertación* especial que consagra a este sujeto. El gusto, pretende Hume, es la facultad propia de las bellas artes.[49] "En las repúblicas —añade—, los éxitos son para el genio, y en las monarquías, para el gusto: por ello, las primeras son más apropiadas para las ciencias y las segundas para las bellas artes."

En cuanto a la aprobación moral y a la aprobación estética, esto no constituye asunto de la razón: el gusto es un fenómeno del sentimiento. En efecto, la razón no trata más que de las relaciones y nos lleva de varias relaciones conocidas a una desconocida. Cosa distinta ocurre en el campo de la moral: por ejem-

[49] Hume, *Origen y progreso de las ciencias y de las artes.*

plo las relaciones de Nerón y Agripina son conocidas. Lo que nos queda por hacer es "experimentar un sentimiento de censura o de aprobación, por el cual podemos decidir si una acción es criminal o virtuosa... Es, pues, en estos sentimientos, y no en el descubrimiento de una relación, en lo que consisten todas las determinaciones morales".[50] Esta doctrina se hace más evidente si comparamos la belleza moral con la belleza natural que se le parece, como ocurre con las proporciones. Pero una vez conocidas, hace falta el sentimiento de su conveniencia eminente: ese conjunto de relaciones o nos gusta o no nos gusta. Sin embargo, hay un *right* y un *wrong*. Hume insiste, en ciertos momentos de sus reflexiones, en la negatividad del mal gusto y en los posibles criterios del buen gusto. Por doquiera, y en todos los casos, "el verdadero genio no tiene más que mostrarse, e inmediatamente atraerá la atención de todo el mundo y eclipsará a todos sus rivales".[51] De este modo, el valor estético lleva consigo su propia evidencia.

Parece posible que haya una regla del gusto, y sin embargo Hume no disimula las dificultades de un estándar del gusto. Sobre todo en su *Tratado sobre la naturaleza humana* insiste en este punto a lo largo de amplios pasajes.[52] Reflexiona sobre las pasiones y sobre el orgullo o la humildad que el hombre deriva de su propia belleza o fealdad. Si las cualidades de belleza o de fealdad "se encuentran ya en nuestra fisonomía, ya en nuestra figura, o bien en nuestras personas, el placer se convierte en orgullo o en humildad".[53] El fundamento primero y último del gusto es, pues, el placer. En el fondo, las dificultades que ofrece este estándar del gusto, ligado por esencia al placer y, por lo tanto, eminentemente subjetivo, se esclarecen y sitúan en parte a través del examen de la simpatía,[54] ya que nuestro sentido de la belleza depende en grán medida de este principio de la simpatía.

En todo caso, tenemos diferentes niveles en nuestros gustos, y el *improvement*, tan caro a Shaftesbury, desempeña en Hume un papel muy sutil de diversidad. Raros son quienes "son capaces de discernir los caracteres y de notar estas diferencias sutiles, estas gradaciones imperceptibles que hacen que un hombre sea preferible a otro". Lo mismo sucede con las obras de arte. "Para servirme de las expresiones de un célebre francés —escribe Hume—, el juicio se parece a un reloj; los relojes más comunes

[50] Hume, Apéndice I a los *Ensayos de moral*, ed. inglesa de 1764, t. V, p. 180.

[51] Hume, *Ensayo sobre la elocuencia.*

[52] Cf. especialmente los libros II y III: "De las pasiones y de la moral."

[53] Hume, *Reflexiones sobre las pasiones.*

[54] Hume, *Treatise*, III, 1, pp. 576-582.

y burdos marcan las horas; únicamente los trabajados con más arte marcan los minutos."[55]

2. *Addison*

El 19 de junio de 1712, quince días antes de la publicación de los *Pleasures of imagination*, apareció en el *Spectator*[56] un estudio inspirado en Gracián: *Gracian very often recommends fine taste as the utmost perfection of an accomplished man.*

Al investigar lo que este gusto puede significar en el arte de escribir, Addison señala con sagacidad que no se debe a la casualidad que se le llame un gusto (*taste*). Se trata de una sensualidad particular como si correspondiera a un órgano interno: un tacto, un discernimiento en una degustación. Es "la facultad del alma que discierne las bellezas de un autor con placer y las imperfecciones con disgusto". Pero resulta muy difícil proponer reglas para la adquisición de un gusto tal; es una facultad en gran parte innata. De todos modos, las impresiones del gusto son inmediatas,[57] constituyen una adhesión espontánea y pueden acercarse, por su carácter, a los placeres de la imaginación que nacen originalmente de la vista.

Existe al parecer una diversidad irreductible del gusto: "Diversos lectores, cuya lengua es la misma y que conocen el sentido de las palabras que leen, tendrán sin embargo un gusto diferente de las mismas descripciones."[58] Así, la relatividad de los gustos procede de dos rasgos fundamentales que distinguen el gusto en general: el discernimiento y la inmediatez.

3. *Shaftesbury*

Es sin duda en las primeras obras de Shaftesbury, en la *Carta sobre el entusiasmo* y el *Sensus communis*, donde se encuentran los lineamientos más significativos de una teoría general del gusto.

Hay falsas reglas (*standards*) para el gusto: "Vuestra Señoría —se dice al principio de la *Carta sobre el entusiasmo*— está habituada a examinarlo todo con base en una regla mejor que la de la moda o de la opinión general." En lo que respecta a la moda, esto es evidente. Pero la opinión general misma es incierta y variable. El *common sense* ha sido igualmente difícil de determinar, no sólo en lo que se refiere a la religión, sino en lo que concierne a las costumbres (*policy*) y a la moral (*moral*). Es

[55] Fontenelle, *Pluralité des mondes, Soirée VI*, cit. por Hume.
[56] *Spectator*, núm. 409.
[57] *Id.*, núm. 411, y *Pleasures of imagination.*
[58] *Spectator*, núm. 416.

incluso lo que produce el escepticismo parcial o lo que hace declarar a ciertos moralistas que vicio y virtud no tienen otra ley y otra medida que *mere fashion and vogue*.[59] Es decir que debe ponerse en tela de juicio la opinión recibida y que un cierto valor hace rechazar el poder de la moda y de la educación. También se significa con esto que no se debe confundir la opinión general con el sentido común: este último posee un valor real y nos hace concebir juicios correctos y justos en el campo de las verdades estéticas tanto como en los otros campos. Estas verdades son tan evidentes[60] que una especulación erudita las oscurecería. Poseen una inmediatez. Hay, en otros términos, una rectitud del gusto y una generalidad de los gustos. Hay un derecho del gusto que no está comprendido en el hecho de la opinión general. La intuición justa se despierta frecuentemente contra la *doxa*.

No podría ser de otra manera. Existe una irreductibilidad de los gustos; los complejos intelectuales no podrían ser, de hecho, uniformes. Y son ellos los que mandan sobre las opiniones. No obstante, esta diversidad de conciencias se ve uniformada, en las costumbres y los comportamientos, por las reacciones colectivas.

A la opinión general se opone a menudo el buen sentido, un sentido recto. Existe una verdad objetiva, independiente, de la que se hallan proscritas todas las singularidades, los caprichos, las fantasías. Lo que ocurre es que al poder de las costumbres se opone la competencia de un *good-breading*, de una educación; educación y naturaleza cooperan: se trata de bellezas que el hombre virtuoso persigue, comprendidas las de la vida real y de las pasiones.

El espíritu entregado al libre examen sostiene la libertad de los gustos. Sólo la "burla" salva al buen sentido del sentido común, exactamente en la misma forma en que libra al entusiasmo auténtico del fanatismo. Lo que es cierto en cuanto al gusto moral es cierto también para cualquier otro gusto. El espíritu de libre examen exige la independencia y la rectitud del gusto. Es una actitud opuesta a Swift, para quien la libertad de pensamiento es un absurdo, porque todos los hombres son unos necios,[61] y opuesta también a Berkeley, quien sostiene, al menos en cuanto a la virtud, que es necesario esconder las verdades peligrosas.[62]

Para Shaftesbury, cada uno se hace su propia rectitud de pensamiento, en todos los dominios: es la virtud del soliloquio. De aquí surge una visión inmediata de lo verdadero y lo honesto:

[59] Shaftesbury, *Sensus communis*, I, 6.
[60] *Ibid.*, IV, 1 y 3.
[61] Swift, *Respuesta a Collins*.
[62] Berkeley, *Alciphron*.

éste es el sentido moral, lo que Shaftesbury llama el buen gusto. Lo moral es, en suma, la propedéutica por excelencia del gusto y su procedimiento es el examen de la conciencia. La única regla, que es el buen sentido, exige que se aplique el método de examen crítico antes que nada a sí mismo. El gusto se forma por estudios y ejercicios adecuados.[63] En el *Sensus communis* se oponen a las morales sutiles y evasivas la franqueza y la rectitud del sentido común: "Filosofar, en el sentido correcto de la palabra —señala Shaftesbury—, no es sino conducir las buenas maneras a un grado más elevado."[64] El juicio no es obra exclusiva del entendimiento; en él tienen parte también la afectabilidad y la voluntad. Para el filósofo, como para el aficionado, en una palabra, para el *virtuoso*, el principio del gusto es un *good-breeding*.

Es así como se va desgajando la definición del buen gusto. La regla interior que todo hombre lleva dentro de sí, y que la educación debe afinar y precisar, es el buen gusto: es una regla capaz de dominar el entusiasmo porque ella misma es entusiasmo.

4. *Hutcheson*

En el platonismo de Shaftesbury, el *virtuoso* había sido la medida de todas las cosas; había tenido la competencia del gusto: era el competente. Hutcheson se dirige, en cambio, al sentido íntimo para pedirle revelaciones acerca de la naturaleza del gusto. Digamos aún más: el sentido íntimo es un gusto.

La investigación sobre el origen de la Idea de belleza asimila perfectamente el gusto al sentido interior. "El sentimiento interior —dice Hutcheson— es una facultad pasiva de recibir las ideas de la belleza a la vista de los objetos en los que la uniformidad se encuentra unida a la variedad."[65] Por ello mismo, puede decirse que en nosotros una "facultad natural de percibir, o un sentimiento de la belleza, es anterior a la costumbre, a la educación o al ejemplo". Estudiar las variaciones de este sentimiento primero equivale a señalar el poder secundario que tienen la costumbre, la educación y el ejemplo. Pero ya hemos visto que se pretende sin razón alguna que éstos son "la causa del gusto que tenemos por aquello que es bello".

Se trata, pues, claramente de un sentido interior, y la diferencia respecto de los órganos de los sentidos es evidente: se traduce en las características del gusto. Pero al mismo tiempo, resulta imposible escapar, quiérase o no, de las consecuencias del percepcionismo. Pues es, ciertamente, un sentido, y el esfuerzo por escapar a las necesidades perceptivas está destinado a ser

[63] Shaftesbury, *Miscellanous reflections*, 2, p. 271.
[64] *Ibid.*, 1, p. 225.
[65] Hutcheson, *Origen de la idea de virtud*, sección VI.

vano. Si es un sentido, por íntimo que sea, el gusto lleva en sí una necesidad de lo interno, una predestinación de las estructuras perceptivas, la fatalidad de "la organización".[66]

Si todo se halla predeterminado de esta guisa, el innatismo de Hutcheson escapa y se opone al *improvement* de Shaftesbury. El gusto no tiene ya, no podría tener, las dos características que le había atribuido el maestro: el libre examen y el poder del progreso. El percepcionismo sustrae la vista de lo bello al mundo de la libertad.

A esto se debe que el fundamento último del gusto y de lo bello en el tratado del *Origen* sea un recurrir a Dios y una interpretación por causas finales. Si lo bello no es sino una percepción, entonces todo está ya escrito, pues se trataría de una percepción relativa a la estructura de "aquel que siente".

Los escritos sobre moral no aportarán luz alguna acerca del "sentido interior" ni esclarecerán definitivamente el problema del gusto. El segundo ensayo sobre el *Origen de la idea de virtud* tiene sus pasajes estéticos; Hutcheson hace notar aquí que lo que crea la dignidad moral del gusto estético es ante todo y sobre todo el hecho de que los bienes son compartibles. Hutcheson superpone a los sentimientos de la armonía y el orden, producidos por el juego de lo uno y lo vario en el primer tratado, una especie de belleza moral.

En el fondo, de nada sirve distinguir desde un principio entre el sentido de lo bello o el del bien y todos los sentidos externos, y de hacer de ellos inmediatamente después un sentido y un órgano. Lo bello, en el fondo, lo mismo que el bien, no es ni podrá ser una percepción. Todo percepcionismo, lo sepa o lo ignore Hutcheson, se sume en un fatalismo de las estructuras o en un "gestaltismo". Si hay una estructura moral, lo que no existe es un valor moral. Y si hay una estructura estética, lo que ya no hay es un valor de los gustos. El discernimiento no se presenta ya como tal en el fenómeno perceptivo, y no se da en forma bruta en su nivel. De una manera más general, lo inmediato no lleva en sí la razón suficiente del correlativo, ni la intuición pura de los términos, la inteligencia de la relación.

5. *Adam Smith*

A su vez, Adam Smith aporta indirectamente, al establecer su teoría del gusto moral y de la simpatía, una contribución capital a la teoría del gusto estético. El problema del gusto es, de hecho, el mismo, o al menos similar, en ambos casos en la ética y en la estética.

[66] Cf. la crítica de la *Gestalt* por Piaget, sus comentarios acerca de los animales, etcétera.

En la Parte I, sección I de la *Teoría de los sentimientos morales*, el problema de la simpatía ofrece las bases de un discernimiento posible y, en consecuencia, de un paso a lo universal de lo moral, y de rebote, de lo estético; en suma, se separa al sujeto del individuo. Lejos de ver en la simpatía un puro y simple contagio afectivo, Adam Smith subraya que no hay simpatía auténtica antes de que conozcamos los motivos de la alegría o de la pena del otro: "Lo primero que preguntamos es: ¿Qué os ha acontecido?, y hasta que obtengamos la respuesta nuestra condolencia será de poca entidad, a pesar de la inquietud que sintamos por una vaga impresión de su desventura y aún más por la tortura de las conjeturas que sobre el particular nos hagamos." Con esto se esboza ya el reconocimiento de una universalidad del sentido moral. "En consecuencia, la simpatía no surge tanto de contemplar a la pasión, como de la situación que mueve a ésta." No sentimos simpatía en el mismo modo en que razonamos, sino que simpatizamos con alguien según las condiciones de una situación. Con todo, mi sentimiento propio es la medida misma de la validez de los sentimientos del otro.[67] Pero hay quizá una ventaja de objetividad para el sentido estético en comparación con el sentido moral. Debe distinguirse, en efecto,[68] en el fenómeno de la simpatía, entre "los objetos considerados sin particular relación con nosotros ni con la persona de cuyos sentimientos juzgamos", con lo que tenemos una imparcialidad desinteresada, y los objetos considerados "en tanto que nos afectan a nosotros mismos, o al otro que ése pueda ser". Los objetos estéticos pertenecen al primer grupo: no comprometen el interés propio.

Pero aun en el caso privilegiado del gusto estético en que observamos de una sola mirada, espontáneamente, que "la bondad del gusto y del juicio, cuando se les considera como cualidades que merecen nuestro elogio y nuestra admiración, parecen suponer una delicadeza del sentimiento y una penetración del espíritu poco comunes", no resulta menos cierto que hay diferencias de nivel en el gusto. Tanto aquí como en la moral, se juzga entonces según dos reglas diferentes, según dos *standards of taste*, para determinar el grado de rechazo o de elogio: la primera es absoluta, la segunda relativa. Aquélla se remonta al ideal y se sirve, como punto de comparación, de la perfección o excelencia misma; ésta se sirve de las acciones con que el común de los hombres alcanza "ese grado común de perfección al que se llega de ordinario en este arte". "Es así como juzgamos de las producciones de todas las artes que pertenecen al ámbito de la imaginación", y

[67] Adam Smith, *Teoría de los sentimientos morales*, cap. II, sección 2. Recuérdese la célebre frase de Émile Faguet: "El buen gusto es el mío."

[68] *Ibid.*, cap. IV.

las dos reglas mencionadas son las dos normas de crítica. Después de haber comparado la obra con la idea que uno se ha formado de la perfección, se considera el rango que la obra debe ocupar entre las obras de su especie: "Todo lo que va más allá de este grado [el grado medio], por alejado que se halle de la verdadera perfección, parece merecer nuestro elogio; así como, por el contrario, todo lo que se queda más acá nos parece digno de censura." [69]

El gusto, pues, no podría ser un arte de solitario. La sociedad es esencial para que se dé el fenómeno del gusto. Si el gusto es una universalidad de derecho, es, sin embargo, una diversidad de hecho; y sus variantes son obra de ambiente social. Esto es lo que observa Adam Smith, con su perspicaz mirada de economista relativista.

6. *Alexander Gerard*

Una de las obras principales de Alexander Gerard (1728-1795) es un *Essay on taste*[70] que comprende tres partes: el gusto reducido a sus principios simples; la formación del gusto por la unión y el cultivo de esos principios simples; y el objeto y la importancia del gusto.

El buen gusto no es, en opinión de Alexander Gerard, ni completamente un dón de la naturaleza, ni enteramente un efecto del arte. Está compuesto de ciertos poderes naturales del espíritu que alcanza su perfección plena a través de una cultura propia.

El gusto procede principalmente del progreso de las facultades imaginativas que constituyen los sentidos interiores o reflexivos. Son, según había dicho como primero Hutcheson, sentidos subsecuentes, puesto que suponen siempre alguna percepción previa de los objetos. Es así como la percepción de una armonía presupone que comprendemos ciertos sonidos, lo cual es totalmente distinto de la mera audición: el sordo y el oído no musical son dos cosas absolutamente diferentes. Lo mismo sucede con los *reflejos* —prosigue Alexander Gerard—, ya que para ejercitarlos, el espíritu reflexiona acerca de ellos y toma nota de cualquier circunstancia o modo del objeto aparte de las cualidades que ofrece por sí mismo a la atención de una primera mirada: por ejemplo, el sentimiento de la novedad.

Los sentidos internos nos aportan percepciones más finas y delicadas que las que propiamente se refieren a los órganos externos; tenemos como muestras los sentidos de la novedad, de la sublimidad, de la belleza, de la imitación, de la armonía, de lo ridículo, de la virtud. ¿De qué manera cooperan estos sentidos para formar el gusto, qué otros poderes del espíritu se combinan

[69] *Ibid.*, t. II.

[70] Primera ed., Edinburgo, 1758; 2ª ed., 1764.

con ellos, en qué consisten el refinamiento y la perfección que suelen llamarse buen gusto, y por qué método se lo puede adquirir? He aquí las cuestiones que Alexander Gerard intenta resolver.

Gerard consagra una gran parte de su estudio al gusto de la novedad (*taste of novelty*). El espíritu recibe placer o pena no solamente por el efecto de los objetos exteriores, sino también por la conciencia de sus propias operaciones y disposiciones. Para estas últimas, el placer y la pena provocados se hacen referir a los objetos que son causa de ellas, en caso de que sean producidas por objetos exteriores y siempre que nazcan inmediatamente del ejercitamiento del alma. Sentimos una sensación agradable cada vez que el espíritu tiene una experiencia elevada y viva: por ejemplo, la fuerza del espíritu al ejercitarse contra una dificultad, el esfuerzo y el éxito consiguiente que renueva el goce, o la dificultad moderada que no llega a producir fatiga. También es bueno no decirlo todo; aun la sencillez y la claridad disgustan en un autor cuando son excesivas: "Nos privan del medio de ejercitar nuestro pensamiento" —afirma Gerard—. En cambio nos agrada un cierto grado de oscuridad en esos sentimientos delicados que nos mantienen en suspenso y nos obligan a prestar atención para poder penetrar en el sentido de las cosas. En este espíritu, escribe Bouhours, el estético francés del siglo XVIII: "Uno de los medios más seguros de agradar —dice— no consiste tanto en decir y pensar como en hacer pensar y hacer decir. Al sólo abrir el espíritu del lector, le ofrecéis la oportunidad de hacerlo actuar... Pues si, por el contrario, se quiere decir todo, no nada más se le priva de un placer que lo encanta y lo atrae, sino que se permite que en su corazón nazca una secreta indignación, pues se le hace creer que no se tiene confianza en su capacidad." [71]

Gerard señala la similitud que existe entre esta dificultad moderada y el placer que se tiene en el estudio y en la investigación de las cosas. Este principio basta para hacernos soportar el trabajo más rudo y aun a presentárnoslo como agradable aparte de la utilidad que pueda tener, como por ejemplo el trabajo del coleccionista. Esta es, en general, la causa de nuestro placer en todas las investigaciones debidas a la simple curiosidad.

Pero no sólo el éxito en las acciones, sino también la concepción de la mayoría de los objetos a que no hemos estado acostumbrados nos presenta dificultades. De este modo, los objetos nuevos, en sí mismos indiferentes, se convierten hasta cierto punto en agradables, ya que el esfuerzo que requiere su concepción exalta y vivifica el espíritu y ejerce en él una impresión más fuerte. Y cuando los objetos ya son agradables por sí mismos, nuestra satisfacción se acrecienta; por ejemplo un hermoso pai-

[71] Bouhours, *Manera de bien pensar*, 4º diálogo.

saje para un viajero forastero, un nuevo descubrimiento de la ciencia o una nueva obra maestra en las artes. "Et magis inopinata delectant" —decía ya Quintiliano.[72] Los espectáculos que conocemos ya demasiado nos sumen en la languidez y en la indolencia. En este estado, todo objeto nuevo nos atrae. De aquí surgen la moda y las artes: hay inclusive casos en que el placer de la novedad es mayor que el placer producido por la belleza real.

Cuando la novedad no provoca placer alguno, ello se debe a que no sugiere ideas nuevas o no incita al espíritu a ejercitarse. En nuestro espíritu dado al ejercicio, la sorpresa despierta ideas y agita nuestro espíritu: "Los pensamientos y argumentos más comunes sorprenden por la manera en que los emplean los poetas." La novedad provee de encantos a los monstruos y convierte en placenteras cosas que no tienen nada de recomendable aparte su rareza.

El placer de la novedad aumenta con frecuencia por la reflexión. La concepción de un objeto acompañado de una dificultad considerable se halla reservada a un número reducido de personas, pero aumenta, gracias a la reflexión, la felicidad que sentimos al haberla vencido: *v.gr.*, la primera demostración de un matemático. A ello se añade, finalmente, en las obras de genio y de arte, un principio más: el descubrimiento de la sagacidad y de la penetración del espíritu. "La nueva ruta que seguimos para ejecutar un acto que nadie antes de nosotros había intentado —prosigue Alexander Gerard— señala un genio original que estamos encantados de poseer, y cuyo goce nos inspira continuamente un nuevo placer."

7. *Home*

Es en Home donde la preocupación por el problema del gusto se muestra más constante. Constituye, por así decirlo, el núcleo mismo de sus *Elements of criticism*. El capítulo que concluye esta obra se intitula "Standard of taste", y desde el prefacio, la meta del libro se expresa con toda claridad: "The following work treats of the Fine Arts, and attempts to form a standard of taste, by unfolding those principles that ought to govern the taste of every individual" ("La presente obra trata de las bellas artes y pretende forjar una norma del gusto desarrollando los principios que debieran regir el gusto de cada individuo"). La educación, en efecto, es importante para desarrollar una facultad que no es innata. Home añade a su prefacio de la segunda edición: "The author of this treatise [has] always been of opinion that the general taste is seldom wrong" ("El autor de este tratado ha sido siempre de la opinión de que el gusto general rara vez se equivoca").

[72] Quintiliano, *Inst. or.*, VIII, 6.

La teoría del gusto se inicia por una teoría de los sentidos superiores. Nada de lo externo se percibe antes de que alguna impresión se haya grabado en uno de los órganos de los sentidos, y esto es válido para todos los órganos de los sentidos.

La función del gusto está dotada de una extrema delicadeza. Un hombre "desprovisto de gusto" no recibirá sino una muy débil impresión, incluso cuando se trate de las bellezas más asombrosas. La delicadeza del gusto realza necesariamente nuestro sentimiento de pena y de placer y, naturalmente, nuestra simpatía. Ninguna ocupación liga más a un hombre a su deber como la de cultivar el gusto de las bellas artes. Y esto se extiende a todas las relaciones lejanas de este campo. Para el hombre que, gracias al *improvement* que ya le había sido caro a Shaftesbury, ha adquirido un gusto refinado y agudo, todo acto malo o impropio debe ser eliminado inmediatamente. Así, la única regla que subsiste en materia de gusto es la de saber si —y dónde— las reglas están de acuerdo con la naturaleza humana. El resto no es más que una ciega obediencia a una voluntad arbitraria. Sin embargo, los errores siguen siendo en cierta medida inevitables: nadie, ni el autor mismo, puede pretender "justificar su gusto en cada detalle...; en algunas materias susceptibles de gran refinamiento, el tiempo es quizá la única e infalible piedra de toque del gusto".[73] Es él el que nos desempata.

Lo bello nace, pues, de los sentidos superiores, y los sentimientos son los únicos que gozan del privilegio de poder ser denominados pasiones o emociones.[74] La relatividad y la alteración del gusto tienen causas múltiples, se deben a múltiples casualidades. El gusto puede ser aberrante, así como puede haber también virtuosos del gusto.

El gusto era progresivo y tendía hacia una profundización de la naturaleza humana: tenía sus representantes competentes; hoy día, se desvía y tiende a las perturbaciones: tiene sus disidentes.

El nexo entre el gusto y la imaginación, la dependencia de los placeres respecto de la fantasía, constituyen un nuevo motivo de error y refracción. El gusto toma por bello lo que no es sino mera novedad (*novelty*) y trata como estética la aparición inusitada e inesperada de los objetos. "De todas las circunstancias que suscitan emociones, sin exceptuar la belleza ni tampoco la grandeza, la novedad es la que ejerce la influencia más poderosa."[75] Es la emoción del *wonder*. El ser humano se maravilla sin discriminación y en todos los sentidos de la palabra. Por lo tanto, *new* es *wonderful* en la misma medida que *nice*. El asom-

[73] Home, *Elements of criticism*, Introducción.
[74] *Ibid.*, comienzos del cap. II.
[75] *Ibid.*, cap. VI, p. 258.

bro "se apodera del alma entera y excluye, por algún tiempo, todos los demás objetos".[76] Lo nuevo y lo extraño, al poner en movimiento nuestra curiosidad, se alían en una unión indebida con la admiración, gracias a lo *wonderful*. Ésta es la influencia indebida de la moda, que no es sino placer de novedad, y las otras causas perturbadoras del gusto son la costumbre y el hábito.[77] La ingerencia de la costumbre en las artes es considerable, y explica casi por sí sola los módulos y los cánones.[78]

Home se pregunta si puede haber un objeto propio del gusto. Conviene notar que debe hacerse con todo cuidado la distinción entre lo agradable y lo placentero, entre lo desagradable y lo penoso: "Estos términos casi se consideran sinónimos."[79] Es un error, opina Home, que se halla lejos de ser venial. Y si se suprimiera, se podría alcanzar una cierta objetividad del gusto. Según indicamos páginas arriba, hay sentimientos mezclados.[80]

La última investigación que se emprende en los *Elements of criticism* es el método de un *standard of taste*: "Sobre una convicción común a la especie se erige un estándar del gusto que se aplica, sin vacilación alguna, al gusto de cada individuo. Este estándar, al afirmar qué acciones son rectas y cuáles falsas, cuáles son apropiadas y cuáles impropias, ha permitido a los moralistas establecer reglas para nuestra conducta de las que nadie debe apartarse. Tenemos el mismo estándar para poder decir con seguridad en todas las bellas artes qué es hermoso y qué no lo es, qué es elevado y qué mezquino, proporcionado o desproporcionado: y aquí, de modo parecido a como lo hacemos en la moral, condenamos justamente todo aquel gusto que se separa de lo que ha sido reconocido por el estándar común."[81]

La existencia de un tal estándar es, sin duda, todo un descubrimiento. Existe en la naturaleza una regla que pone a prueba el gusto de cada individuo. Home va más allá y se asegura de lo que la regla de la naturaleza es verdaderamente, de manera que ningún estándar falso se nos imponga.

Es indudable que son Hume y Burke quienes proveen de armas y de temas de reflexión a la universalidad kantiana y quienes con mayor fuerza sugieren a Kant el escribir, después de todas sus críticas del gusto, una crítica del juicio, y el hablar de la antinomia del gusto.

La invocación de lo general y de lo humano es, desde luego, enteramente empírica en Home, y tiene un criterio más bien pá-

[76] *Ibid.*, p. 269.
[77] *Ibid.*, cap. XIV, pp. 400-425.
[78] *Ibid.*, cap. XXIV, p. 464.
[79] *Ibid.*, cap. II, Parte II, p. 105.
[80] Véase arriba, p. 252, párrafo 2.
[81] Home, *Elements of criticism*, cap. XXV.

lido si se compara con la universalidad del entendimiento kantiano. Pero los problemas de los azares en el gusto, de la objetividad o subjetividad del gusto y —para hablar el lenguaje de la época— de un *standard of taste*, son en Home particularmente abundantes y tratados de un modo directo; se presentan como *leitmotiv*, como pensamiento paradigmático, de todo un libro. Le basta a Kant leerlo para saber que, contrariamente al dicho popular, "en materias de gusto sí se puede discutir".

l) La teoría del genio y de las bellas artes en el siglo XVIII

Joseph Warton, al dedicar a Young su *Essay on Pope* en 1756, escribe: "Una mente clara y un entendimiento agudo no bastan para hacer un poeta... es una imaginación creadora y ardiente *acer spiritus ac vis*, y sólo ello puede marcar a un escritor con este carácter exaltado y poco común."

Y éste es el problema entero de Young: los *originals* y los *imitators*.

En 1759, Young dirige a Richardson una célebre carta acerca de la composición original.[82] Young defiende en ella la causa del *original genius*, opuesto al *imitative genius*. Y las *Conjectures* incurren a continuación en el campo de la querella entre antiguos y modernos. Young reclama una sabia independencia de parte de los modernos.[83] Por otra parte, Pope, teniendo en cuenta las perfecciones de los antiguos, había dicho: "Copiar la naturaleza es copiarlos a ellos." Young es partidario de la *mental individuality* más que de la imitación.

En el *Spectator*,[84] Addison distingue ya dos clases de genios: una primera clase que, con toda naturalidad y sin auxilio alguno del arte o de los estudios, ha producido obras que han sido admiradas por sus coetáneos y que han pasado a la posteridad; y una segunda clase que se ha formado por determinadas reglas y ha sometido su talento natural a las restricciones y a las construcciones del arte. El gran peligro de esta última especie de genio es el que se disminuya su propio dón natural por la imitación, que se forme según modelos sin permitir una libre salida a la inspiración natural: "Una imitación de los mejores autores no puede compararse a un buen original." [85]

En 1711, también Shaftesbury distingue entre dos clases de

[82] Young, *Conjectures on original composition*, 1774; Manchester University Press, 1918.

[83] Cf. Daniel, *Defence of rime*, 1603.

[84] Núm. 160, 3 de septiembre de 1711.

[85] En este aspecto, véase también Addison, *Pleasure of imagination*, especialmente la p. 418.

genio:[86] el genio simple y natural de la Antigüedad y el genio que emana principalmente de la crítica de arte y de un estudio profundizado de los maestros precedentes.

En 1728, en el ensayo-prefacio a su oda *Ocean*[87] y en 1730 en su prefacio a *Imperium Pelagi*, el propio Young había expresado la misma idea.

Contra las concepciones de Johnson que, en 1751, declara en *The Rambler* que en una obra hay poca novedad fuera del arreglo y la disposición del material, y contra las concepciones de Hurd expresadas en su *Discourse concerning poetical imitation*, Hogarth proclama la libertad del genio para crear sus propias leyes, y en su *Analysis of Beauty* (1753) reclama la conformidad con la naturaleza más que con las reglas de los antiguos. Es en esta obra donde habla, a propósito de los placeres de la imaginación, de la línea serpentina, línea de gracia, que es un movimiento rápido y ligero de la mano o del lápiz en la línea ondulada de la belleza. Burke, en su *Essay* (1756), se rehusa a medir la belleza por el grado de conformidad con las ideas abstractas. Y Joseph Warton finalmente —y sobre todo—, en su *Essay on Pope* (1756) le niega a Pope el genio poético, puesto que carece de imaginación (*creative imagination*), y afirma que "lo sublime y lo patético son los dos nervios principales de toda poesía genuina".

La causa está ganada, y el propio Johnson, en el capítulo x de *Rasselas*, en 1759, describe la función poética en términos que no desaprobaría Shelley. En otras palabras: no hay catolicismo en el gusto.

Con esto se establece el valor de la visión independiente y de la observación de primera mano. Ninguna imitación —insiste Young—, por grandiosa que sea, puede alcanzar la altura de un original. En su obra *Conjectures on original imitations*, Young distingue dos especies de imitación: "La de la naturaleza, la de los autores. Llamaré a la primera *original*, y guardaré el término imitación para la segunda." Los modernos no deben imitar a los antiguos, sino el camino independiente que estos últimos siguieron para estudiar rasgo por rasgo tanto la naturaleza como el hombre: "Cuanto menos copiemos a los célebres antiguos, tanto más nos pareceremos a ellos."

86 Shaftesbury, *Characteristics*.
87 Young, *On lyric poetry*.

Cuarta Parte

EL SIGLO XIX

I. LA ESTÉTICA FRANCESA EN EL SIGLO XIX

A) EL ROMANTICISMO

AL RACIONALISMO extremo y consecuente se opone —y conduce a la hipótesis de una belleza distinta— el espíritu histórico. El arte es dependiente del clima, de la historia, de la cultura, de las costumbres, de la religión, de la evolución cultural de un pueblo. Es imposible separar el arte de la vida de los pueblos; pues la evolución continúa y todo cambia y se especifica. El siglo XIX fue un siglo de historia: la evolución de la poesía corresponde a las exposiciones teóricas de Guizot, Tocqueville, Thierry y sobre todo Michelet y Taine. La Revolución había producido un cambio radical en el movimiento literario debido al cierre de los salones y al abandono de las reglas tradicionales, sustituidas progresivamente por una cierta libertad. Surgió el movimiento romántico, que expresó su propio temperamento, caracterizado por un creciente individualismo, pletórico de sensibilidad y de imaginación. Es en el teatro donde el romanticismo francés, que tomó por modelos a Shakespeare y a Schiller, alcanzó su máxima importancia. Las leyes esenciales del drama, de todo drama, son absolutas; pero en el interior de estas ideas muy generales son permitidas las manifestaciones más diversas y opuestas del espíritu. Madame de Staël (1766-1817) fue la primera en oponer a la tragedia clásica francesa los dramas ingleses y alemanes, o sea la tragedia romántica. En Francia, el primer drama romántico fue, en 1829, *Enrique III y su corte* de Alexandre Dumas, y unos pocos meses más tarde *El moro de Venecia* de Alfred de Vigny. En 1830, la memorable batalla de *Hernani* acabó en el triunfo definitivo del teatro romántico. *Chatterton* sigue siendo la obra maestra de Vigny. Y Musset, en sus dramas y sus comedias cargadas de fantasía, de contrastes y oposiciones, incurre en todos los géneros: gracioso, cómico y aun trágico.

Por diversas tendencias, Chateaubriand (1768-1848) puede ser considerado como un prerromántico. Todos los rasgos de carácter de Chateaubriand —melancolía, orgullo acerbado, imaginación— se combinan con un sentido de lo bello. Lo bello lo atrae. Descubre la belleza en los espectáculos de la naturaleza, en los paisajes, en las civilizaciones, en las religiones —tanto paganismo como cristianismo—, y esta expresión de lo bello se desprende de todos sus escritos. El sentimiento de la naturaleza es su gran tema de inspiración; llevó a su desarrollo este sentimiento, que ya existía en Rousseau y en Bernardin de Saint-Pierre. Su aversión a la vida ha ejercido sin duda alguna una notable influencia

en Lamartine. Su personaje autobiográfico, René, es un carácter romántico, solitario, melancólico y soñador que aspira a la anulación total y a la desesperanza absoluta.

Es en *El genio del cristianismo* donde Chateaubriand desarrolla principalmente sus ideas acerca de lo bello. Esta obra es el resultado de cuarenta años de reflexiones morales. Es, en el fondo, una continuación del *Emilio*, es decir, del pensamiento de Rousseau. Chateaubriand nunca quiso hacer de su obra un tratado apologético. Se trata para él de salvar a la religión cristiana del descrédito en que había caído durante el siglo XVIII, de mostrar que es humana, que es propicia a las artes, que es la que mejor conviene al sentimiento de la libertad. Ofrece, dice, "moldes perfectos al artista".[1] La segunda parte, en que Chateaubriand se dedica a las artes, aportará un nuevo género de crítica. La literatura refleja el ambiente, la civilización, la sociedad: la crítica literaria se convertirá en una provincia de la historia; su misión no consistirá en juzgar y en clasificar, sino en comprender las obras y en explicarlas por el ambiente exterior de que ha salido la obra.

Según Chateaubriand, desde su nacimiento el cristianismo ha provisto la "belleza ideal moral" o "belleza ideal de los caracteres". Distingue dos especies de belleza ideal: la belleza ideal moral y la belleza ideal física; ambas han nacido en la sociedad. El hombre primitivo, que vivía cercano a la naturaleza, no conocía esta belleza ideal. Más tarde, a medida que la sociedad iba multiplicando las necesidades de la vida, los poetas aprendieron que no era necesario pintar todo lo que se veía, sino que debían velarse ciertas partes del cuadro. Y al ocultar, elegir, suprimir o añadir, los artistas llegaron poco a poco a concebir formas que no eran ya naturales, pero que eran más perfectas que la naturaleza; fue esto lo que denominaron "belleza ideal": "Se puede definir, pues, la belleza ideal como el arte de elegir y de ocultar."[2] Esta definición se aplica a la belleza ideal moral tanto como a la belleza ideal física; esta última esconde las partes menos bellas de los objetos, mientras que la primera oculta ciertos aspectos débiles del alma. "Lo verdadero y lo ideal —afirma Chateaubriand— son las dos fuentes del interés poético: lo conmovedor y lo maravilloso."[3] Si el cristianismo es bello, Chateaubriand descubre también elementos de belleza y de arte en toda la historia, en el alma de los antiguos y en la religión pagana; ha descrito al maravilloso pagano como lo hizo con el cristiano maravilloso. Esta extensión de las impresiones de arte y de belleza desarrollada en *El genio del cristianismo* tendría poco después amplias repercusiones.

[1] Chateaubriand, *Le génie du christianisme*, Introducción.
[2] *Ibid.*, Parte II, cap. II.
[3] *Ibid.*

Lamartine (1790-1869) fue un idealista. Para él, todo en el universo es armonía y belleza.[4] Tiene la posibilidad de vivir en la ilusión completa de la belleza, ya que para él no existen ni el mal ni la fealdad. Admira la belleza en sí en la naturaleza, en la humanidad, y la adora en Dios. En las *Armonías* describe la belleza de la naturaleza y la eleva hasta la belleza suprema que es Dios:

Y en paz estuvimos con esta naturaleza,
y amamos estos prados, este cielo, este dulce murmullo,
esos árboles, esas rocas, esos astros, este mar;
y toda nuestra vida no era sino un solo amar.
Y nuestra alma, límpida y calma como la onda,
en paz y alegría reflejaba al mundo;
y los rasgos concentrados en su brillante centro
formaban una imagen, y la imagen era... Dios.[5]

Victor Hugo (1802-1883) se inicia como un clásico en sus poesías de forma tradicional,[6] para convertirse paulatinamente en romántico. Después de haber escrito el *Prefacio de Cromwell* (1827), que constituye un auténtico manifiesto, llega a ser el dirigente indiscutido del romanticismo. Su concepción del romanticismo busca sus fundamentos en lo grotesco, que era poco conocido en la antigüedad clásica. Enfrenta el genio moderno al genio antiguo: "Intentemos hacer ver que es de la fecunda unión del tipo grotesco con el tipo sublime de donde nace el genio moderno, tan complejo, tan variado en sus formas, tan inagotable en sus creaciones, y enteramente opuesto en este aspecto a la uniforme simplicidad del genio antiguo."[7] Según Victor Hugo, lo grotesco es la fuente más rica que la naturaleza puede ofrecer al arte. De esta oposición entre lo sublime, que representa al alma tal cual es, y lo grotesco, que abarca todas las fealdades y los ridículos, nace la concepción de lo bello y lo feo en Victor Hugo: "Lo bello no tiene más que un tipo; lo feo tiene mil." Lo bello es, en efecto, la forma considerada en su armonía más simple. Lo feo es un detalle de un conjunto que se nos escapa y que nos presenta sin cesar aspectos nuevos. En la época romántica, todo hace resaltar la influencia y la alianza de lo grotesco y lo bello: "La musa moderna sentirá que no todo en la creación es humanamente bello, que lo feo existe en ella al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo deforme en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. Y se preguntará... si es asunto del hombre el rectificar a Dios; si una naturaleza mutilada sería más bella; si el arte tiene el derecho de desdoblar, por así decir, al

[4] Cf. Lamartine, *Jocelyn*, 4ª época.
[5] Lamartine, *Novissima verba* en *Harmonies poétiques et religieuses.*
[6] Cf. *Odes et Ballades*, 1824.
[7] Victor Hugo, *Préface de Cromwell.* Ed. Nelson, París, p. 21.

hombre, a la vida, a la creación... ; si, en fin, el medio de ser armonioso es ser incompleto."[8]

El romanticismo termina, pues, según Hugo, por hacer de lo feo un tipo de imitación, y de lo grotesco un elemento del arte. Y añade: "¡Ah, la naturaleza! La naturaleza y la verdad."[9] Fuera de estos principios, debe dejarse al buen gusto que actúe. El arte, en efecto, debe tener como misión el rectificar la naturaleza y ennoblecerla; en una palabra, el artista debe saber elegir no lo bello, sino lo característico.

La originalidad es necesaria a todo artista. Las diferencias de espíritu y de carácter de los artistas, las diferencias de tiempo y de lugar permiten percibir mejor la belleza dondequiera que se encuentre, puesto que lo bello es, ante todo, relativo. Hay que dejar al escritor que se exprese todo entero, con sus fallas tan necesarias como sus cualidades; lo bello no puede existir sino bajo esa condición. "Tal mancha no puede ser sino la consecuencia indivisible de tal belleza. Este rasgo molesto, que me desagrada en lo más íntimo, completa el efecto y le da al conjunto su ímpetu. Borrad lo uno, y borraréis lo otro. La originalidad se compone de todo ello."[10]

La separación de los géneros falsea la verdad al dividirla. La pintura de la verdad, al mezclar lo sublime y lo grotesco, tal como sucede en la naturaleza, debe quedar sustituida: "Todo lo que es en la naturaleza, es también en el arte." Asimismo, es artificial la regla de las tres unidades. Únicamente es admisible la unidad de acción. Las reglas representan un obstáculo al genio, a quien impiden que se expanda. No hace falta imitar a los antiguos ni a los clásicos más que a los románticos extranjeros. La libertad debe reanimar al arte. "Los escritores deben ser juzgados no por las reglas y los géneros, cosas que se hallan fuera del arte, sino según los principios inmutables de este arte y las leyes especiales de su organización personal."[11] En la época del *Hernani* (1830), Victor Hugo amplía este principio de libertad y llega a dar una definición nueva del romanticismo, en la que lo identifica con la libertad: "La libertad en el arte, la libertad en la sociedad, he aquí la doble meta a que deben tender todos a una los espíritus consecuentes y lógicos."[12]

La misión de la libertad consistirá en perseguir la verdad tal como puede ser concebida por el arte, es decir, como verdad histórica y verdad de la imaginación, que inventa en el mismo sentido que la historia. El principio del arte es la libertad tomada de la naturaleza, pero sin embargo hay una verdad ar-

[8] *Ibid.*, p. 19.
[9] *Ibid.*, p. 47.
[10] *Ibid.*, p. 70.
[11] *Ibid.*, pp. 69 *s.*
[12] Victor Hugo, prefacio al *Hernani*.

tística diferente de la verdad de la naturaleza: "La verdad artística jamás podría ser, según han dicho ya varios autores, la realidad absoluta. El arte no puede ofrecer la casa misma." [13]

Esta verdad debe hallarse no solamente en el fondo de la composición, sino también en su misma forma; y con esto se dio un importante y feliz paso en la evolución de la poesía. Los escritores deben emplear "un verso libre, franco, leal", es decir, quebrado, flexible y vivo: "El gusto les ha enseñado que sus obras, verdaderas en cuanto al fondo, debían ser igualmente verdaderas en cuanto a su forma." [14]

Victor Hugo siempre pensó que el arte era expresión de la sociedad. Consideró, pues, que el arte, según los periodos, es sobre todo expresión del liberalismo, en seguida de la democracia y, finalmente, después de 1850, del socialismo. Esta concepción lo obligó a rechazar la teoría del arte por el arte y a adoptar la del arte por la utilidad, utilidad social con miras a enseñar y a mejorar.

B) El eclecticismo francés y su estética

A partir de Condillac, el eclecticismo se desarrolló, bajo la influencia en Francia de Cabanis, Destutt de Tracy y Maine de Biran, y bajo la influencia de la filosofía escocesa y alemana. Laromiguière (1756-1837) y Royer-Collard (1763-1843) fueron sus precursores.

1. *Victor Cousin*

Victor Cousin (1792-1867) intentó establecer una doctrina filosófica. Observó en la historia de la filosofía la posición y preeminencia alternativa de diferentes doctrinas: misticismo, sensualismo, idealismo, escepticismo. Bajo el nombre de eclecticismo se propone conciliar estas doctrinas, y en esta conciliación consistirá, según él, el progreso de la filosofía.

El tipo mismo de la filosofía ecléctica es la segunda parte, "De lo bello", del tratado *Du vrai, du beau et du bien* (1858) del propio Victor Cousin. En ésta obra se pueden descubrir los préstamos y una general falta de originalidad. Además, Victor Cousin, gran admirador de los clásicos,[15] refleja notablemente la lectura de sus obras y el estudio de sus textos.

Al igual que para la búsqueda de lo verdadero, Cousin emplea para el estudio de lo bello el método psicológico y compara-

[13] *Préface de Cromwell*, p. 47.

[14] Victor Hugo, *Odes et Ballades*, prefacio de 1824. Ed. Nelson, París, p. 27.

[15] Cf. Victor Cousin, *L'art français au xviie siècle*.

tivo: parte del espíritu del hombre en presencia de la belleza para llegar a las cosas y a los hechos. Considera necesario tomar posición contra el hedonismo, que confunde lo bello y lo agradable: "Entre las cosas agradables, las que lo son más no son las más hermosas, señal segura de que lo agradable no es lo bello."[16] Los sentidos no trasmiten más que lo agradable; el sentimiento desempeña un papel considerable en la apreciación de la belleza, pero únicamente la razón da la idea de la belleza. Por ello, el verdadero artista se dirige menos a los sentidos que al alma; al pintar la belleza, trata de inculcarnos el sentimiento y la apariencia; cuando este sentimiento alcanza las alturas del entusiasmo, el arte vive su paroxismo. El sentimiento de lo bello es muy diferente del de lo sublime, que no es un sentimiento mezclado. En la percepción de la belleza, además del sentimiento de la razón se necesita la imaginación para animarlos y vivificarlos. El papel de la imaginación consiste en "conmover profundamente el alma en presencia de todo objeto bello, o de su mero recuerdo, o aun de la pura idea de un objeto imaginario".[17] Si el sentimiento influye en la imaginación, lo inverso es igualmente cierto. Una última facultad, el gusto, es en opinión de Victor Cousin una mezcla feliz de los elementos precedentes; aparte de la imaginación y de la razón, el hombre de gusto debe poseer el amor esclarecido y ardiente por la belleza, o sea la admiración. El genio, según Victor Cousin, "no es otra cosa sino el gusto en acción, es decir, los tres poderes del gusto llevados a su colmo y armados de una nueva potencia misteriosa, la potencia de la ejecución".[18]

Cousin refuta las diversas teorías sobre la naturaleza de lo bello, ya que, a su juicio, lo bello no puede estar ligado ni a lo útil, ni a la conveniencia, ni a la proporción. Concibe una belleza física, "signo de una belleza interior que es la belleza espiritual y moral, y es aquí donde se halla el fundamento, el principio, la unidad de lo bello".[19] Estas bellezas constituyen la belleza real por encima de la cual reside la belleza ideal, siendo el último término del ideal infinito: es Dios. Dios es, en suma, el arquetipo de la belleza perfecta. Es el principio de los tres órdenes de belleza: belleza física, belleza intelectual y belleza moral.

La finalidad del arte, según Victor Cousin, es producir la idea y el sentimiento de lo bello, y de elevar a través de ello al alma hacia la belleza ideal que es Dios. La ley general del arte es la expresión que "se dirige al alma como la forma se dirige a los sentidos".[20] La forma, a pesar de ser un obstáculo para la

[16] Cousin, *Du vrai, du beau et du bien*. Didier, 2ª ed., 1854, p. 138.
[17] *Ibid.*, p. 150.
[18] *Ibid.*, p. 154.
[19] *Ibid.*, p. 167.
[20] *Ibid.*, p. 189.

expresión, es al propio tiempo medio necesario para ésta; a fuerza de labor, el arte debe llevar a convertir el obstáculo en medio. El arte debe dirigirse, según Victor Cousin, a los dos sentidos superiores, el oído y la vista. Distinguirá, así, las artes del oído: música y poesía; y las artes de la vista: pintura, grabado, escultura, arquitectura, jardinería. Pero considera que el arte por excelencia, el arte más expresivo y que sobrepasa a todos los demás, es la poesía.

Victor Cousin concluye afirmando la superioridad del espíritu y de la belleza moral.

2. *Jouffroy*

Théodore Jouffroy (1796-1842) dio a conocer en Francia la filosofía escocesa gracias a un buen número de traducciones.[21] Nos ha legado dos obras de estética: *De lo bello y lo sublime; de la causalidad* (1816) y el *Curso de estética* (1843).

El *Curso de estética* de Jouffroy, publicado *post mortem* por Damiron, fue elaborado en circunstancias muy particulares: en 1822 se enteró de que la escuela normal en que era profesor sería suprimida, con la consiguiente pérdida de su cátedra. Desde noviembre de 1822 comenzó a dar su curso en un pequeño cuarto en la Rue de la Seine, después en la de Four, con un grupo de unos veinte jóvenes.

La cuestión de lo bello siempre había preocupado a Jouffroy; este problema había sido ya tema de su tesis profesional en 1816, y lo seguiría siendo a través de diversas obras.

Emplea, para estudiar lo bello, un método más específicamente escocés y nativista, diferente del comparatismo de Victor Cousin. En toda percepción de lo bello, Joufroy distingue dos elementos: "Fuera de nosotros un objeto, y dentro un fenómeno que el objeto produce en nosotros."[22] Este fenómeno comprende, en sí mismo, un fenómeno sensible: el placer, y un fenómeno intelectual al que Jouffroy atribuye gran importancia: el juicio. El objeto bello es, pues, un juicio. Su carácter esencial es ser desinteresado y no responder a ninguna necesidad determinada: se opone dialécticamente a lo útil.

El principio rector de Jouffroy en materia de estética, así como en moral y en psicología, es la idea del orden. Este principio del orden es, según él, la conveniencia de las partes de un objeto a la finalidad del mismo: es una teleología.

Jouffroy viene a ser una figura muy personal en la estética francesa de su tiempo, que es en general un mero reflejo. Pero al igual que su tiempo, Jouffroy se caracteriza por la palidez y va-

21 Traducción de Dugald Stewart (1896), *Esbozos de filosofía moral*, y de Th. Reid (1828-36), *Ensayo sobre los poderes del alma humana*.

22 Jouffroy, *Cours d'esthétique*, Hachette, París, 2ª ed., 1883, p. 4.

guedad de su metafísica. Los escoceses no llegan a salvarlo de este defecto, más bien al contrario: es una dialéctica ajustada a una metafísica en esbozo. Lo que más le falta a esta estética de lo visible es una doctrina de lo invisible.

3. *Lamennais*

Lamennais (1782-1854) consagra a la estética el tercer tomo de su *Esbozo de una filosofía* (1840).[23] Toda la estética de Lamennais está inspirada en Platón y se presenta impregnada de idealismo. De espíritu a la vez vigoroso y sumamente religioso, concibe que el arte tiene un origen divino. Para él, la belleza de la naturaleza está consagrada por Dios: "a quien Platón, en su lenguaje tan poéticamente profundo, llamaba el *geómetra eterno*, y también el artista supremo: Su obra es el universo."[24] El arte es una emanación de Dios y la expresión de Dios en sus aplicaciones: "Conocer, comprender la obra divina, he aquí la ciencia; reproducirla bajo las condiciones materiales y sensibles, he aquí el arte."[25] De este modo, el arte entero se resume, para Lamennais, en la edificación del templo, es decir, la primera representación de la idea de Dios por el hombre, la reproducción humana de la obra divina. La arquitectura será entonces para él el arte primero. Considera la escultura como una evolución inmediata de la arquitectura, pero que "no reproduce sino imperfectamente las maravillosas riquezas de la obra de Dios".[26] La pintura logra la creación del templo. Al igual que las artes plásticas y que la pintura, Lamennais considera que la música es una especie de plástica de la obra y que aspira hacia un modelo perfecto: y este modelo es "la armonía suprema, la palabra, el verbo o el ruido, el sonido, la voz una e infinita de Dios mismo".[27]

Para Lamennais, lo bello es ciertamente la manifestación de lo verdadero; para nosotros, nace del espectáculo del universo. El arte está formado de dos elementos inseparables: el elemento ideal, cuyo rasgo principal es lo infinito, y el elemento material, cuyo rasgo característico es lo finito; el nexo entre estos dos elementos —la unidad y la variedad— constituye la armonía del arte. Éste representa, según Lamennais, una parte de la actividad humana y es, como la ciencia, indefinidamente progresivo.

[23] Lamennais, *De l'art et du beau*, vol. III del *Esquisse d'une philosophie*, Garnier, París, 1865.
[24] Lamennais, *Vue générale de l'art.*
[25] *Ibid.*
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*

C) Las doctrinas sociológicas del arte

En todos los teóricos del arte social y en toda la Escuela sociológica del siglo XIX debe señalarse el carácter de multivocidad del arte: lo dice todo, con excepción de sí mismo; es el medio de todas las actividades colectivas colocadas como metas exteriores antes de sus partidas. En este sentido, es desde luego la antítesis del arte por el arte. Y es igualmente la antítesis del arte posterior al Renacimiento, cuya meta no era únicamente "decir", sino "decirse". Por ello, nada más notorio que la monotonía de los temas en todos los profetas del arte social. En Tolstoi, por ejemplo, volvemos a encontrarnos siempre los mismos tres temas principales, a saber; el individualismo a partir del siglo XVI; en segundo lugar, el arte autónomo, que es el arte histriónico; y finalmente, el arte como confesión pública. El arte social es antípoda del arte por el arte. Es "el arte egoísta" de los saint-simonianos. En todo caso, es una teoría nefasta de depravados solitarios. Théophile Gautier, por ejemplo, en el Prefacio de *Mademoiselle de Maupin,* ofrece una respuesta a los saint-simonianos, entre los que cuenta a los que recibieron el nombre de "los ferrocarrileros". Berlioz, que coqueteaba con los saint-simonianos, hace una composición para la inauguración de los ferrocarriles.

La teoría del genio es una conciencia colectiva. En todo caso, el arte social es un arte de contenido, no de forma. Es una estética del contenido.

1. *Saint-Simon y Proudhon*

Los puntos de partida del arte social se encuentran más allá de Saint-Simon (1760-1825) y de Proudhon (1758-1838). La educación estética, según Schiller, con el papel educativo del arte, es en efecto una de las raíces principales del arte social. Saint-Simon y Proudhon lo que hicieron fue desarrollar estos temas.

Los saint-simonianos se caracterizan por dos tendencias: la de los industrialistas y la de los místicos. Para los primeros, el arte es reflejo: es la tesis de Adolphe Garnier.[28] Para los segundos, el arte es preciencia: es una preparación de los periodos orgánicos futuros a la vez que guardián de las tradiciones de los periodos orgánicos pasados. En la doctrina de Saint-Simon predominan dos elementos esenciales: el del *homo vates,* o sea el hombre adivino, y el de la virtud comunitaria del arte.

En Proudhon y en todos los teóricos que le siguen, la fuerza colectiva del arte y su virtud comunitaria son los únicos rasgos mantenidos, incluso cuando el arte es iniciador.

[28] Cf. Taine.

Proudhon es un reformador y un lógico. El arte en sí, el arte por el arte, es en su opinión un absurdo. Ve en él una facultad del espíritu humano. Y la facultad presupone una finalidad, así como no se puede pensar en un efecto sin que haya una causa. El arte es, pues, para él, una facultad estética, una representación idealista de las cosas y de nosotros mismos con miras al perfeccionamiento físico y moral de nuestra especie. El arte ocupa en su concepción del hombre un lugar subordinado. El alma humana es una polaridad; en un polo está la ciencia y la conciencia, y en el otro la justicia y la verdad. El arte tiene, pues, una función auxiliar, y su subordinación es asunto de razón y de conciencia. La justicia y la verdad son nuestros dos únicos ideales. Al ser el objeto del arte ideal, la idea que justifica la existencia del arte es la vida social, y en la naturaleza del mundo existe una segunda naturaleza: la vida social. El arte contribuirá a su creación y tendrá como misión el ser antecesor por las sugestiones de que ha provisto a la colectividad, y de juzgar el pensamiento de los artistas, no su dirección. Una vez reconocido que no hay estética sin filosofía, se invocan de hecho nuestras facultades racionales: no existe el error en el gusto, sino simplemente errores de juicio. Proudhon desemboca en una polémica en torno a su amigo Courbet. No es posible que haya un arte realista, y si una obra merece el epíteto de realista, no podrá llamársela arte. Pero lo real en cuanto tal no es ya lo verdadero, es decir, la idea, o si es arte, no merecerá jamás el nombre de real.

Proudhon dice que hay formas de ideal bien dispuestas, pero caducas y propias solamente de su tiempo: el típico culto de Egipto, el culto de la forma en Grecia, del espíritu y de la fe en San Pablo y en la Edad Media; durante el Renacimiento, el arte es ambiguo y poco logrado por carecer de ideal común: hay tantos ideales como ciudades; vuelve a encontrarse un verdadero ideal con la autonomía de la Reforma. Posteriormente, lo que hay es un desencadenamiento y una irracionalidad, un desbarajuste en un ideal mal dispuesto. Lo pertinente es, según Proudhon, sustituir el idealismo de la forma por el idealismo de la idea, tener un ideal humano, no divino. Para él, la cárcel de Mayas y el gran mercado de París (Les Halles) son los dos monumentos de arte en París; los demás no merecen más que crítica. Su revolución estética es humanitaria: el fin último del arte es la justicia, es decir, la ciencia y la conciencia. El arte debe iniciar y educar, o mejor aún, exaltar. El arte será concreto, sintético, democrático y progresista, y en todo caso reformador y discriminador de valores. Proudhon ve en ellos una tendencia al espíritu crítico, y el papel del arte debe ser denunciador y justiciero. Como en Tolstoi, debe ser un instrumento de confesión, a la que debe poder reemplazar.

El papel del artista consiste en sentir, es decir, en descubrir

y fijar el ideal de carácter sagrado, pero deontológico. El arte por el arte no hace sino incitar las pasiones. El artista debe sacrificarse en varios sentidos: debe sacrificar sus gustos y su personalidad a los grupos y sacrificar igualmente sus ambiciones: de aquí su concepción del genio, que es un pensamiento colectivo que ha crecido con el tiempo, así como su concepción del arte, que es descubrimiento y no creación, del mismo modo como la industria no crea, sino transforma.

El arte no es venal. En efecto, según Proudhon, lo que no es venal revela ciencia y conciencia y carece de valor comercial; el tráfico de objetos de arte sería, pues, un verdadero trafique. El ideal debe poder imponerse como algo ortodoxo. Al proponer al individuo como fin, la Revolución dice que el arte es revolucionario en el sentido de que éste debe unirse a una corriente colectiva. Poudhon presiente ya que tendrán que pasar quizá varios siglos para vencer la antinomia y producir un renacimiento del arte.

Toda esta concepción de arte social, con las ideas de confesión y justicia, es monótona en extremo. Además, la honestidad y el arte del pueblo son las dos piedras de escándalo del arte social, y Proudhon justifica difícilmente su punto de vista.

2. *Taine. Las tesis capitales de la filosofía del arte*

La *Filosofía del arte* de Taine (1828-1893) es una obra que resultó de los cursos que dictó el autor en la Escuela de Bellas Artes desde sus treinta y siete hasta los cuarenta y un años de edad.[29] Al publicarse en 1881, Taine tenía 53 años de edad.

a) *El método de Taine*

Es un método naturalista. Quiere aplicar el determinismo en las ciencias del espíritu y asimilar las producciones del espíritu humano a la producción de la seda natural y de la miel de las abejas.[30] Estas producciones del espíritu son consideradas como un efecto riguroso de causas combinadas. Según Taine hay una temperatura moral similar a la temperatura física y que explica las apariciones: "Así como hay una temperatura física que, por sus variaciones, determina la aparición de tal o cual especie de plantas, así también hay una temperatura moral que, por sus variaciones, determina la aparición de tal o cual especie de arte."[31] Para ser breves: Taine aplica a las ciencias morales el determi-

[29] Los cursos dictados fueron: Filosofía del arte (1865); El arte en Italia (1866); El ideal en el arte (1867); El arte en los Países Bajos (1868); El arte en Grecia (1869).

[30] Taine, Prefacio a *La Fontaine et ses fables*, 1853.

[31] Taine, *La philosophie de l'art* Hachette, París, 22ª ed., t. I, p. 9.

nismo de las ciencias naturales. La estética se convierte de este modo "en una especie de botánica aplicada".

Taine utiliza la teoría de la subordinación de los caracteres, es decir, los principios de la clasificación de Linneo, basados en el carácter dominante y los caracteres secundarios. Volvemos a encontrarnos con este método deductivo en el *Ensayo sobre Tito Livio* (1855), empleado aquí por el mero hecho de que Tito Livio es un orador.

Taine determina con precisión los diversos factores de influencia. Los tres factores de la *Filosofía del arte* son los mismos que aparecen en la *Historia de la literatura inglesa* (1863): la raza, el ambiente, el momento.

Y como consecuencia de esta concepción determinista y naturalista que vuelve a incluir en el orden de la naturaleza el orden moral, Taine sustituye el precepto por la ley. La noción de ley se deriva del análisis, el método histórico reemplaza al dogmatismo: "Pero nosotros, según es nuestra costumbre, la estudiaremos como naturalistas, metódicamente, por el análisis, e intentaremos arribar no a una oda, sino a una ley." [32]

Y Taine aplicará este método naturalista, en todo su rigor, a los problemas de su estética: la obra de arte en su esencia, su génesis, su valor.

b) *La estética explicativa de Taine. La doctrina de los ambientes y su mecanismo*

Todo este método naturalista tiene un resultado, un *leitmotiv* que servirá para explicar la obra de arte en su esencia y en su génesis, es decir, para resolver los dos primeros problemas: se trata de la teoría de los ambientes.

Para precisar la naturaleza de la obra de arte, Taine insiste en la expresión de un ambiente moral que actúa sobre la obra de arte: el estado de las costumbres. Explicar aquélla sin éste sería explicar el efecto sin tener en cuenta la causa. Pues quien habla de medio ambiente, habla de acción, de interacción, de reacción. El problema consiste en mostrar la dependencia de la obra de arte y sus conexiones: no es un objeto aislado; un primer conjunto sistemático está representado por la obra total del artista; después, tenemos la escuela literaria o artística de un periodo; y finalmente queda incluida toda la época, todo el mundo contemporáneo y su gusto.

Sin embargo, debe llegarse más a fondo y procederse, siguiendo el método naturalista, a una clasificación de las artes. Taine distingue las artes de imitación y las artes de simples referencias. El arte de imitación no es una imitación estricta de la naturaleza; esto sería fotografía o vaciado; lo que se imita son las relaciones,

[32] *Ibid.*, t. II, comienzo de la Parte V: "Del ideal en el arte", p. 223.

las dependencias mutuas de las partes: relación de magnitud en las proporciones, relaciones de posición en la forma, relaciones de las acciones del personaje con su carácter. El arte "se convierte así en una obra de la inteligencia y ya no solamente de la mano".[33] Pero estas relaciones reales sufren una alteración para dar lugar a la aparición de la Idea en el artista. La obra de arte es, pues, un conjunto de partes entrelazadas que el artista modifica de manera que manifieste un carácter, y que lo manifieste en forma concentrada. La obra de arte se halla conforme con la idea: el arte es "ideal".

La génesis de la obra de arte se explica esencialmente por la tesis general de la teoría de los ambientes que reaparece inmediatamente y que debe quedar demostrada: la obra de arte está determinada por un estado general del espíritu y de las costumbres. Siempre se encuentra sometida al ambiente moral.

La génesis o producción de la obra puede definirse, según Taine, con una sola palabra: es un transformismo aplicado a la doctrina del espíritu, ya que el mecanismo adecuado al medio moral y a su influencia determinante sobre el nacimiento de la obra de arte no es otro sino el mecanismo de la selección natural. Es una selección del ambiente moral que elige entre las diversas especies de talento, así como en la naturaleza se hace una selección de las diversas especies de árboles según la temperatura física: "La presión del espíritu público y de las costumbres que nos rodean concentra [los talentos] o los desvía, imponiéndoles un florecimiento determinado."[34] En otros términos: el medio ambiente ejerce una presión, un apremio de orden sociológico, por así decir,[35] y justamente bajo esta presión queda determinado el arte y adquiere sus características de época, de lugar, de escuela. El estado de las costumbres actúa por un sistema de barreras, por canalización y por detención.

Taine ofrece la prueba de esta teoría mediante dos métodos: un método de observación que, por la enumeración de los casos en que se verifica el paralelismo, constituye un verdadero método de concordancia; y un segundo método que puede llamarse deductivo o de demostración, que desciende de la causa supuesta al efecto, induciendo del estado general de los espíritus lo que debe y puede ser la obra de arte. De este modo se podrá descubrir, entre el fenómeno antecedente (el estado de las costumbres) y el fenómeno consecuente (la obra de arte), un nexo invariable y necesario.

Un ejemplo luminoso del segundo método nos lo ofrece la Parte IV íntegra de la *Filosofía del arte:* "La escultura en Gre-

[33] *Ibid.*, t. I, p. 29.
[34] *Ibid.*, p. 56.
[35] Cf. Durkheim.

cia"; las obras han desaparecido y no es posible reconstituirlas más que evocando el ambiente moral que las vio nacer.

En cambio, en la Parte I parece que Taine dedica su atención sólo al método de las concordancias. Este método se verifica en los casos simplificados y límites de la melancolía, de la tristeza universal de los tiempos; aquí, la selección opera y se efectúa por un sistema de barreras sucesivas levantadas frente al artista y frente al desarrollo de su obra si no está conforme al espíritu público, o por una serie de oportunidades que lo llevan viento en popa si la obra responde a este espíritu. El método de las concordancias se verifica además en los casos históricos y reales: muestra la evolución de un arte en concordancia con el estado general de los espíritus de una época: "Consideremos uno a uno los diferentes terrenos, y veremos nacer una a una las diferentes flores." [36]

Es en este punto donde hace su aparición la tesis capital del personaje reinante. En el fondo, el ambiente moral desemboca, debido a sus barreras, en la constitución de un personaje ficticio e ideal, espejo de una sociedad, y que explica la convergencia singular del gusto de una época y de su estilo.

La génesis se efectúa en cuatro momentos perceptibles: en el primer momento hay, en el origen, una situación general, es decir, la presencia universal de ciertos bienes y de ciertos males; en el segundo momento, esta situación engendra necesidades, sentimientos, aptitudes correspondientes; en el tercer momento, estas necesidades y sentimientos constituyen un tipo, un modelo que se impone al ideal de todos; es el personaje reinante: el joven hombre de raza hermosa, el perfecto hombre de corte; y en el cuarto momento, pasaje sumamente delicado éste, la obra de arte consiste en la selección de los sonidos, de los colores, de las formas, en la conexión de sus relaciones, de tal manera que representan a este personaje reinante si se trata de las artes de imitación (escultura, pintura, literatura) o que se dirigen a él y le agradan si se trata de las artes de meras referencias (arquitectura, música). Todo el arte depende de él, siempre con miras a agradarle o a expresarlo.

Y en cuanto se añada a lo anterior, para lograr una particularización, la especificación que aportan los factores secundarios de la raza (especificación en el espacio), del momento (especificación en el tiempo), las tendencias propias del artista, se logrará una individualización perfecta de cada obra. Esta individualización se explica del mismo modo como se explica la formación del individuo mismo por parte del embriogenista y —según podría decirse— por la adjunción de todo lo accidental de la epigénesis a esta preformación esencial y cierta.

[36] Taine, *La philosophie de l'art*, t. I, p. 64.

Así como el método general de Taine convirtió a la filosofía del arte en una botánica aplicada, así también su estética explicativa y genética revela en su trasfondo la teoría de la evolución que altera en sus propios cimientos todas las ciencias naturales en esa época. Es la influencia —o mejor aún, el mecanismo— de Darwin, aparente incluso en los términos y las nociones.

c) *Del hecho al derecho: la inducción normativa de Taine y la formación de los valores*

Una estética puede ser de observación (es decir, remontar los efectos a las causas), y por lo tanto explicativa: a esto se reduce la Parte I de la *Filosofía del arte.* Pero una estética puede también ser normativa, o sea que puede encontrar escalas de valor y fundarlas en leyes. El fundamento puede hallarse sea en el campo de la metafísica, cuando se trata de la *Einfühlung,* de la fusión con el ser, como lo hemos visto en Plotino; o puede ser lógico, como en Herbart, cuando una razón innata ha presidido el nacimiento de la obra, para que nuestra razón la vuelva a encontrar y la reconozca. Puede ser psicológico, en el caso de la armonía de la imaginación y del entendimiento: tendríamos entonces el hedonismo; o formalista, en la manifestación de las esencias geométricas y matemáticas: las figuras y los números. Y finalmente, puede ser inductivo cuando se toman las obras universalmente reconocidas, cuando se trata de prolongar los valores establecidos y existentes mediante leyes derivadas de estos valores y que han de servir de guía o de criterio para las nuevas obras que haya que criticar y juzgar; con esto, se pasa del hecho al derecho.

En la Parte V de la *Filosofía del arte,* Taine intenta crear su estética normativa, o sea que esta parte se halla en franco contraste, por su plan tan distinto, con la primera parte, que es, según anotamos más arriba, de observación. "El objeto se hace ideal cuando se revela conforme a la idea, es decir, cuando transforma el objeto real manifestando algún rasgo esencial o sobresaliente con mayor perfección y claridad de lo que lo hacen los objetos reales." [37]

Pero en lo que Taine ha expuesto como doctrina, ¿hay materia para crear una jerarquía y lugar para una estética normativa? A primera vista, y en el plano de la estricta objetividad histórica en que Taine se había colocado en la Parte I de su obra, parece que debe responderse negativamente a esta pregunta. Todo debe valorarse y, sobre todo, toda escala es relativa. Sin embargo, es manifiesto que en estética hay valores, y que estos valores se atienen a concordancias de juicio. En esto sí es posible la existencia de una regla, y en efecto es derivada de la definición misma de

[37] *Ibid.*, t. II, p. 224.

la obra artística. La naturaleza de la obra ordena y organiza nuestras escalas. La misión de la naturaleza consiste justamente en establecer como dominante un carácter notable. Es necesario, pues, que sea el rasgo más notable y dominante posible. De aquí proceden nuestras tres escalas. La primera ofrece el grado de importancia del carácter según el principio mismo de la clasificación de Linneo, o sea según el principio de la subordinación de los caracteres. Éstos son los valores primarios y naturales, que pueden mostrar el nexo entre la verdad y el arte. La segunda escala indica el grado de benevolencia del carácter: es la escala de los valores éticos que muestra la relación entre la moral y el arte. Y la tercera escala es la de la convergencia de los efectos; es la escala de los valores técnicos que muestra la conexión entre la técnica y el arte.

El conjunto abarca, más o menos, la esencia misma de la obra de arte: manifestar concentrando. Es el hecho que fundamenta el derecho. Y gracias a una especie de estética organicista de la obra, volvemos a las doctrinas naturalistas de Taine y a la ciencia del mundo viviente.

Se ha querido ver en Taine al heredero de Herder, incluso de Hegel en cuanto a ciertos puntos de vista. La verdad es que Taine pertenece a su siglo, es decir, al siglo de la historia; ahora bien, el siglo XIX, siglo de la historia, se remonta efectivamente a Herder. Lo que es menos cierto es que aporta, en el orden de las ciencias morales, todas las adquisiciones del método de las ciencias naturales —el método de Linneo, de Cuvier— y sobre todo el transformismo sistemático y clasificador y el sentido genético de las cosas. Pero lo que importa es, ante todo, el captar la importancia y el lugar que la *Filosofía del arte* ocupa en su obra total. No es un ensayo, sino el resultado de todo el pensamiento de su primera época. Es, en efecto, el resumen y la síntesis de su primera descripción natural del hombre; y toda la obra, que sirve de broche a su primer ciclo, no será precisamente más que esto; posteriormente, con *De la inteligencia* (1870) y *Los orígenes de la Francia contemporánea* (1876-1890), la obra se engrandece y se transforma para llegar a ser una analítica del espíritu y una filosofía de la historia.

3. *Guyau; la génesis y las conexiones de lo bello*

La primera obra de un hombre se define por sus puntos de partida. *Los problemas de la estética contemporánea* (1884) de Guyau (1854-1888), primera de sus obras estéticas, no escapa a esta regla. La tesis esencial que inicia este libro es el lado vital del gran arte; es una estética biologista y moralista. De aquí sus dos in-

mediatas consecuencias, que caracterizan toda la estética de Guyau desde sus principios: es un alegato en favor del lado serio del arte; es, resueltamente, una estética del contenido. Se opone tanto al diletantismo como al formalismo.

El método de Guyau se señala por tres grandes rasgos que son por sí solos la ruina de su doctrina al revelar su intrínseca endeblez.

Para comenzar, lo que puede llamarse la petición de principio de Guyau: la vida intensa se guía por una especie de irradiación, de desbordamiento de la fuerza. La intensidad pasa a ser expansión. Guyau identifica gratuitamente e iguala esencias diferentes: lo intenso y lo expansivo, o la pasión concentrada y el sacrificio de los débiles; esta identificación de intenso y expansivo es un postulado para Guyau; el nexo no es necesario ni surge *a priori*, sino que hace falta demostrarlo. Cada vez que descubre las manifestaciones de una expansión, habla de esta vida que se expande como de una vida más profunda y más intensa. No resulta asombroso que, habiendo postulado la vida en todo fenómeno de comunicación, la encuentre, a fin de cuentas, dondequiera que, por definición arbitraria, la había puesto él mismo.

El segundo rasgo de su método es casi dialéctico, y se le encuentra en un sinnúmero de inflexiones y pasajes. Todo lo quiere confundir en la unidad de la vida; se desentiende, pues, de las distinciones y de la independencia recíproca de las nociones. No es la dialéctica de sus maestros; tampoco es la de Platón, para quien la diferencia específica de las nociones no se cubre sino parcialmente; ni la de Kant, para quien la analítica está fundada en la diferencia antinómica, la cual separa las nociones de manera irreductible y las hace intransigibles y, hasta cierto punto, contradictorias. Lejos de categorizar la vida psíquica en nociones independientes y en mecanismos autónomos, reúne y esfuma todo en la general confusión de lo viviente. De aquí el eterno desequilibrio del sistema y lo inadecuado de la argumentación.

Y por último hay en su sistema una confusión de las causas eficientes y las causas finales.[38] La vida que es la meta, el fin, el ideal de todo el esfuerzo convergente del arte, de la religión y de la moral, es al propio tiempo el principio actuante, la alimentación continua y el sustrato de estos tres dominios. Lo teleológico se reabsorbe en lo causal y, a la inversa, lo causal irradia en lo teleológico. Una sola noción, ilimitada e infinita, es suficiente para todo.

Tal como es, conservando la síntesis indivisa de las nociones y confundiendo, por otra parte, las manifestaciones diversas del arte, de la moral y de la religión (la vida perfecta, sentida, querida, imaginada), en un solo fin y bajo uno y el mismo principio,

[38] Cf. Nilson: la tesis sueca de Lund.

sigue siendo indudablemente una tesis muy atrayente y sutil en sus detalles, con innegables puntos de vísta nuevos y nexos ingeniosos.

a) *El anticriticismo de Guyau*

En el momento histórico en que Guyau escribió, la situación espiritual de la estética se encuentra, a continuación de las tesis de Renouvier, en presencia del criticismo de Kant, uno de sus maestros. Kant establece distinciones radicales entre lo agradable, lo bello, lo útil y lo bueno, caracterizadas por la separación del aspecto atractivo, del fin con el juego subjetivo de las facultades. Todo ello está comprendido en el primer momento de la *Analítica de lo bello*. El desinterés es un rasgo común que se opone a los diferentes conceptos. Hay una oposición formal entre lo bello y lo agradable, y para Kant las artes agradables son precisamente las artes de las sensaciones. Por sus vías sociológicas, Guyau se elevará más tarde hacia el punto de vista que defiende Kant, si bien de otra manera.

Es notable que la gran Escuela evolucionista de donde parte Guyau, percibiendo claramente lo que tiene de imperfecto para la idea de lo bello el juego profundo, pero elemental, de lo orgánico, se haya apropiado, por encima de todos los puntos de divergencia, de las tesis de Kant. Las siguió en sus tres direcciones: primero, en el espectáculo solo, o al menos en el juego que es un pre-ejercicio, un ejercitamiento lujoso.[39] En segundo lugar, en lo útil y lo necesario, que habían sido separados radicalmente por Grant Allen,[40] la necesidad y el deseo tienen su papel sumamente importante en la evolución de lo bello; igualmente, el arte de adhesión es una tendencia fatal, siendo deseable dejarlo de un lado. En tercer término, en las sensaciones de sólo los sentidos superiores —la vista y el oído—, precisamente porque se hallan desligados del interés inmediato y vital con que el órgano se sintiera herido o exaltado. La posición de Guyau será muy clara: se ampara en la idea biológica de los evolucionistas para completarla. Y al completarla, la vuelve contra Kant. La noción de expansión de vida traducida en todos los dominios con generosidad crea un desinterés que no es sino la prolongación de lo vital mismo: es un interés transfigurado.

He aquí el principio: "El arte es vida concentrada";[41] "el principio del arte, según nosotros, se halla en la vida misma; así pues, el arte tiene la seriedad de la vida".[42] Casi por esos mismos

[39] Cf. Spencer.
[40] Cf. Grant Allen, *Mind,* 1880.
[41] Guyau, *L'art au point de vue sociologique.*
[42] Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.*

años, Nietzsche, en un sentido moralmente opuesto, crea la misma reacción en cuanto a la seriedad en el arte, que es una de las formas de despliegue de poder. El arte y la creación de belleza son, tanto en Guyau como en Nietzsche, efecto del querer vivir, tanto del querer como del vivir. Este principio se formula en tres tiempos: Guyau opone a lo espectacular el afán vital; al desinterés, la tesis del utilitarismo de lo bello; a la especificidad de lo bello, su conexión con lo agradable.

Sobre todo la tesis de la belleza-espectáculo, de la belleza-contemplación pura es la que interesa destruir: es la oposición de la acción a la intelectualización criticista. Guyau restablece los puentes con la actividad; toda emoción viva es como una preparación al acto; en todos sentidos somos llevados hacia la acción; el goce estético se ve decuplicado en y por la acción. A esto se debe que el arte creador tienda a lo serio y a lo verdadero y no a lo ficticio. El arte se opone a la ficción, que no es otra cosa que su dolencia. Para sus creaciones, lo esencial es en primer lugar el parecer que existe. La admiración, que es el amplio ámbito de lo bello, no tiene su fuente en los espejismos: es una "imitación interior". Así se destruyen las dos tesis esenciales de la doctrina evolucionista del arte; no es un goce de lujo ni es tampoco una simulación; por ella queda refutada íntegra la doctrina del juego.

La emoción estética —y es ésta la segunda tesis que restablece los puntos contra el desinterés kantiano— está ligada a una necesidad, a saber, al deseo por el lado del sujeto, y a lo útil por el lado de las cosas. El deseo es signo de vida; los grandes fenómenos vitales llevan consigo su satisfacción estética, se trate de la respiración, de la nutrición, y sobre todo del amor, fenómeno por excelencia de la vida expansiva: "El tipo de la emoción artística es la emoción del amor mezclado siempre a un deseo más o menos vago y refinado."[43] Basta con que un deseo sea poderoso y contenido para que lleve dentro de sí la posibilidad estética. Pero he aquí la objeción: el deseo es egoísta; amenaza con restringir esta vida que, según Guyau, constituye su principio estético. Guyau responde, sin embargo,[44] a los partidarios del desinterés que el deseo no es egoísta sino cuando es imposible efectuar una repartición. Por ello el gran artista se desvía desmesuradamente y sufre incesantemente con sus fracasos. Teniendo en cuenta lo que en él hay de activo y de deseoso, se puede decir verdaderamente, como en el Ticiano y en Miguel Ángel, que es un "Jehová malogrado".

Por el lado de las cosas, existe una unión entre lo bello y lo

[43] Guyau, *L'art au point de vue sociologique*. Alcan, París, 15ª ed., 1930, cap. I.

[44] Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, pp. 26 s.

útil. Lo útil, en cuanto principio de orden y de armonía, es conforme a una meta final y no puramente teleológica, por ejemplo la carretera hermosa. De aquí lo grandeza de las artes subordinadas en relación a las artes libres. Lo útil constituye, pues, un primer grado de belleza. Y quizá aún más. Si examinamos por ejemplo en el movimiento bajo qué condiciones lo real (que, al ser vida, tiene derecho a la belleza) se hace bello, se descubre que es justamente por una economía a la vez que por una expansión de la fuerza, de donde proviene el penetrante análisis de las tres cualidades del movimiento bello y de su sentido: la fuerza, la armonía y la gracia; esta seguridad, este ritmo y esta amorosa generosidad que son los rasgos de una utilidad en la evolución de la vida, sea en el individuo o en la especie.

Todas estas conexiones restablecidas tienen como necesario corolario el principio de la identificación entre lo bello y lo agradable. Pues si toda expansión de la vida es placer, el atractivo permanece indisolublemente ligado a lo bello, no obstante el ascetismo kantiano. Lo bello se resuelve en lo agradable en espera de ser absorbido.

b) *El sensualismo de Guyau*

El postulado del atractivo y de lo agradable por una parte, y la identificación de lo bello con el efecto de la vida expansiva por la otra, tienen una consecuencia inevitable: toda sensación agradable debe poder convertirse en bella dadas ciertas condiciones. Se eliminan los privilegios de determinados sentidos. La igualdad de todos los sentidos frente a lo bello es la confirmación de lo agradable y del carácter vital de la belleza.

Esta condición capital es la irradiación. Toda sensación agradable se hace bella cuando presenta un cierto grado de intensidad y de resonancia. La tesis clásica otorgaba un privilegio a la vista y al oído.[45] Kant hizo notar que sólo estos dos sentidos eran suficientemente intelectuales para salvarse del atractivo del mero goce. El evolucionismo[46] señalaba, en su teoría de las sensaciones, que el placer de la previsión y del ahorro formaba la base de los sentidos intelectuales, y que la sensación desagradable era destructiva, elevándose lo bello y lo feo por encima de las condiciones fisiológicas del órgano. El buen sentido, desde Victor Cousin hasta Renouvier, hacía notar y retenía el uso del lenguaje común: no se habla de un olor "bello". Guyau se opone a todo ello. Toda sensación puede llegar a ser estética por irradiación y repercusión en toda la afectividad, es decir, por el factor de asociación. El goce excita las asociaciones de todo un mundo

[45] Cf. el *Hipias Mayor*.
[46] Cf. Grant Allen y Spencer.

de imágenes, como ocurre por ejemplo en la experiencia del "color" en Flaubert, donde todo se produce por las imágenes del tacto. El sensualismo estético de Guyau ofrece, pues, un fundamento inconmovible a la tesis de lo bello-agradable; explica, además, que la obra de arte es "la expresión de la idea más elevada en lenguaje más sensible". Basta, para que una sensación se haga estética, que su intensidad local no ponga trabas a la expresión.

Lo que prueba que estamos en el pleno centro de la estética de Guyau al hablar de su sensualismo es el cambio de perspectiva, la radical revisión de la importancia que tienen estos elementos diversos en *El arte desde el punto de vista sociológico*. Se originaron numerosas polémicas al respecto: la larga carta de Spencer acerca de lo útil; la pertinente crítica de Renouvier contra la ofensiva antikantiana de Guyau; los brillantes comentarios de Jules Lemaître sobre la estética de las sensaciones.

Guyau se ve obligado a revisar y a analizar de nuevo sus temas. Y entonces lo útil se disuelve y pasa a segundo plano. Incluso llega a renegar expresamente de más de un punto de vista.[47] Está ligado a lo perfecto, como ocurre en Fouillée, y se asimila, en último análisis, a lo agradable fijo y a lo agradable presentido. De esta prueba, la tesis del sensualismo sale inclusive fortalecida. Cada irradiación interior puede llegarnos desde fuera por los sentidos, y un dolor atenuado sentido por simpatía y por la comunicación de las emociones puede convertirse así en punto de partida para toda una gozosa repercusión del ser, por ejemplo con un revulsivo o una fricción en la piel.

De aquí deriva la posición inexpugnable y soberana de lo agradable, que en adelante quedará aún más reafirmada: "Lo bello es un sentimiento agradable más complejo y más consciente, más intelectual y más voluntario." La posición central de lo agradable, o sea del placer vital, no se ha alterado.

c) *El vitalismo estético en Guyau, Séailles y Bergson*

Debemos hacer notar que en el lejano origen del vitalismo francés en sus diversas manifestaciones, como también, en parte, en el origen del sentimentalismo estético, encontramos, ya expresa, ya indirectamente, la influencia de Schelling y de la filosofía de la identidad, y ello debido a Ravaisson.

Pero Guyau, que conoce a Schelling y no esconde ese conocimiento, hasta el punto de adoptar algunas ideas suyas, como por ejemplo en la teoría de la gracia, toma su vitalismo de los evolucionistas. Se ha podido llamar a su vitalismo "la verdadera contraparte de ese vitalismo biológico que durante tanto tiempo había detenido el progreso de la fisiología y de la medicina mo-

[47] Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, pp. 11-13.

dernas". Es la vida de lo viviente, el funcionamiento armónico de los órganos, la expansión fisiológica lo que aquí está en juego. Su vitalismo, que debe tomarse en su sentido propio y orgánico, es un vitalismo biológico. Su método consiste, en efecto, en investigar los órdenes de las nociones profundas de que se compone la vida del ser: la sensación, la necesidad, la utilidad de las cosas y el deseo del sujeto sensible, para luego identificarlas una por una en una dialéctica de síntesis —si así puede decirse— con la vida misma, y con lo bello, que también es noción vital y produce algo viviente.

En este punto, Guyau difiere de Séailles y de Bergson. La influencia de Ravaisson es aquí directa y patente; la atmósfera fue creada en el idealismo francés gracias a *L'habitude et le rapport*. Séailles cala más hondo. Es el mecanismo psíquico de la creación artística el que pertenece al orden de la vida y que, más allá de las identificaciones de conceptos y de nociones en la expansión vital, se eleva hasta el mecanismo de la auto-organización de las imágenes. La espontaneidad de lo viviente se va manifestando al establecerse la relación del sentimiento a la imagen y de la imagen a lo viviente, en el plano psíquico. La teoría del genio es un vitalismo psicológico.

Falta mostrar que, en esencia, el mecanismo es contrario a nuestros mecanismos de fabricación, que la artesanía y el arte se oponen radical y fundamentalmente, así como se distinguen el conocimiento habitual y la visión artística. He aquí la labor de Bergson. El afán vital existe todavía, pero en cuanto maestro de intuiciones; es un mecanismo *sui generis*, un instinto amoldado a la vida que implica duración, un paso al absoluto, una contingencia radical. En *La evolución creadora* es la doctrina del afán vital la que, en un plano metafísico, guía a la vez al mundo y al pensamiento creador: es un vitalismo metafísico.

De estos tres vitalismos, Guyau se mantiene en el plano más fisiológico y, en cierto sentido, en el más superficial, el que más permanece en lo aparente; mas no por ello su significación estética es menos notable, ya que no solamente desmonta un mecanismo, sino que nos ofrece un instrumento de investigación axiológica, una norma. Su vitalismo es normativo en estética de igual modo a como lo es en moral y como lo hubiese podido ser en religión:[48] el valor se determina por el grado de vida. La vida y la simpatía sirven de norma de apreciación. Lo bello, al ser vida, se integra en el mundo de las normas y de lo humano.

d) *El sociologismo estético*

La primera tesis de Guyau, la de los *Problemas de la estética*

[48] En cuanto a la moral, véase la tesis de Reybekiel.

contemporánea, asienta a lo bello, en un mecanismo profundo sobre los fundamentos de la vida y de la irradiación de la vida.

Su segunda tesis, *El arte desde el punto de vista sociológico*, se desarrolla en el plano sociológico. En esta última fase de su pensamiento, Guyau ofrece su definición de la belleza y del arte: "La emoción estética causada por la belleza se reduce en nosotros a una estimulación general y, por así decirlo, colectiva de la vida bajo todas sus formas." "El arte es un conjunto metódico y armónico que produce esta estimulación general y armoniosa de la vida consciente que constituye el sentimiento de lo bello." [49] Guyau observa que ambas emociones, la estética y la artística, son sociales: "La ley interna del arte es producir una emoción estética de carácter social." [50]

El paso de uno a otro plano es bien visible y sumamente claro. El sentimiento de solidaridad se hace fundamental y constituye el principio de todo. Ya en el individuo nos encontramos con una colonia de células vivas que es la asociación de la vida. Si las funciones vitales son y pueden ser estéticas, ello se debe a que representan ya la sinergia y la simpatía de los órganos: aquí es donde se efectúa el paso a lo social. En pocas palabras: lo bello, que es armonía, implica ese yo que se convierte en un nosotros: "Lo agradable se hace bello a medida que abarca mayor solidaridad y sociabilidad." "Lo agradable se convierte en bello a medida que es más atribuible a ese nosotros que se encuentra dentro de mí." [51] La aplicación inmediata se puede observar en la unión aparente e indestructible del amor y de la creación artística; el amor es el sentimiento a la vez más vital y más social y asegura el paso de un plano al otro. Además, es el sentimiento más poderoso que sirve de fundamento a lo bello.

De la sociedad de células a la sociedad humana se pasa de la armonía biológica a la armonía de los espíritus. La irradiación se convierte, en el aspecto social, en comunicación de las emociones; esta trasmisión es la simpatía. De aquí la importancia capital que Guyau concede a ese fenómeno que él llama inducción psicológica. Todo lo que es simpático es contagioso en cierta medida: "La solidaridad domina sobre la individualidad." Estos fenómenos de atracción de los seres producirían en nuestra época, una vez que fuesen mejor conocidos y definidos, la revolución que han producido las teorías de Newton y de Laplace. El arte es ante todo, y en su expresión más elevada, un indirecto estimulante de los sentimientos y un fenómeno de inducción.

El carácter esencial del arte consiste en una asociación de goces. Su misión es lograr que el sentir se haga universal, es de-

[49] Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, p. 16.
[50] *Ibid.*, p. 21.
[51] *Ibid.*, pp. 9*s*.

cir, qu[illegible] sintamos de la misma manera: es éste su paradójico [illegible] en cierto modo, se trata de las ideas de Kant llevad[illegible]ociologismo. El arte tiende a producir una emoción de car[illegible]social, a establecer una relación más entre los hombres, a[illegible]rlos entre sí: el arte es una de las formas de la sinergi[illegible] La vida individual ya es social debido a la sinergia que e[illegible] entre nuestras potencias. La educación ejerce, [illegible] el mis[illegible]tido, una sugestión continua y uniformadora. El arte es la s[illegible] social que prepara la sinergia social.

De [illegible]reflexiones surge la triple simpatía, con los objetos recon[illegible]por la memoria, con el autor y sus obstáculos, con los seres [illegible]presenta para nosotros. Su meta: "hacer sociedad" con el [illegible] con las cosas entre los diferentes seres.

De [illegible]rivan la teoría del genio y la de la obra de arte en Guyau. [illegible]enio es la forma extraordinariamente intensa de la simpat[illegible] la sociabilidad. Procede de la vida y la crea; consiste e[illegible] la vida y en crear algo viviente. Debe tener y conservar la [illegible]taneidad del sentimiento individual y el encanto de la inf[illegible] El genio es creador de nuevos ambientes, y en este [illegible] observamos la difer[illegible] [illegible] paroxismo se transforma en cre[illegible]jos de ser un efecto, representa el accidente feliz, en el [illegible] favorable a la novedad y a la invención, tal como lo des[illegible]Hennequin en su teoría del genio: "Producir por el solo [illegible] su vida personal una vida distinta y original." H[illegible]refuta a Taine al proponer que "una obra de arte no com[illegible]o a la sociedad de la cual es signo". Y lleva a su térmi[illegible]dea al afirmar que el genio modela y da forma a la sociedad[illegible] innovación a la que responden nuevas imitaciones.

Así p[illegible] *El arte desde el punto de vista sociológico,* las primeras [illegible] de Guyau se consolidan en el segundo plano en que se est[illegible]: lo agradable y el "nosotros"; el sensualismo y la re[illegible] formidable de la comunicación de las emociones. Pe[illegible]o de la sensación se superpone el plano de la inducción [illegible]a, y al de la irradiación biológica el de la simpatía soci[illegible] dos fines distintos y superpuestos de su estética se ma[illegible][53] En el momento en que inicia su tesis de sociología est[illegible] resumido y concentrado ya en *Los problemas de la est[illegible]temporánea* las tesis esenciales que crean [illegible] ent[illegible]o y lo vivo y que ofrecen a lo sociológico su firme bas[illegible]a. En la sensación, desempeña un papel el factor as[illegible]y en el papel social del arte el elemento importante es la [illegible]ción esencial de los espíritus.

[illegible]. 30 *ss.*
[illegible]. 56 *s.*

4. *Séailles: el genio en el arte*

Gabriel Séailles (1858-1922) se ha consagrado principalmente al arte y a la moral. En su disertación, *Essai sur le génie dans l'art* (1883), desarrolla la idea de que "el genio es la naturaleza misma que persigue su obra en el espíritu humano". Para él, el genio no es, pues, una excepción; es una mera diferencia de grado, no de naturaleza. En un sentido más amplio, el genio es una fecundidad del espíritu en que las ideas tienden a organizarse en una especie de movimiento vital.

En el conocimiento sensible se realiza una síntesis del espíritu y la sensación, ya que sin la labor espontánea del espíritu, cada sentido ofrecería un mundo irreductible.

En el conocimiento científico, el espíritu se organiza al ordenar las cosas que, para él, no son distintas de sus ideas. En este campo, el carácter dominante es el espíritu de análisis y de síntesis. El genio carece de toda regla para descubrir; la formación de las hipótesis es un acto espontáneo y vital: "Es la vida que ha llegado a ser genio inconsciente, espontáneo, que se esfuerza por alcanzar la armonía que construye la fecundidad del espíritu." [54] La voluntad y la reflexión no son fecundas por sí mismas. La ciencia es una función vital; nace y evoluciona a medida que las ideas se organizan. En todos los grados, atestigua la acción espontánea e inconsciente de un genio entregado al orden. Según Séailles, "dar vida al pensamiento es dar belleza al mundo". En suma, el genio, en todos sus terrenos, es la vida.

A juicio de Séailles, el genio, para concebir una obra de arte, toma prestados los elementos: la historia y un repertorio de imágenes. Pero el artista debe vivir por los sentidos, ya que el sentimiento intensifica la expresión de la imagen. La obra de arte no debe presentarse como una tesis. El arte, según Séailles, no es ni la imitación de la naturaleza ni la Idea sola, ni tampoco una pura forma; el arte no debe separar la idea de la forma. La obra no nace como resultado de un razonamiento, sino que la inspiración procede de una emoción espontánea que debe vivir en el espíritu: "La idea del artista es un deseo que, según la ley de la organización de las imágenes, se realiza en una forma viviente." [55]

Séailles observa que si en la ciencia hay arte, también hay ciencia en el arte. Las sensaciones del artista están compenetradas de inteligencia, y el músico a menudo se atiene, sin percibirlo ni sospecharlo, a las leyes matemáticas. Los nexos entre la forma y la idea, el sentido de las líneas, de las formas y de los colores sirven de testimonio a la existencia de la ciencia en la

[54] Séailles, *Essai sur le génie dans l'art*, cap. I.
[55] *Ibid.*, cap. V.

obra de arte. El análisis del sentimiento estético nos muestra además el espíritu y sus leyes: "El genio tiene su lógica." [56]

En su conclusión, Séailles nos da a conocer su concepción de lo bello: "Lo bello —afirma— no se encuentra ni en el exterior de la naturaleza, ni dentro de ella; no está ni en la imitación abstracta, ni en la imitación a secas; únicamente nos queda por decir que se halla en el espíritu." Lo bello es la vida, y al igual que ésta, no deja someterse a definiciones exclusivas e irreductibles.

D) Naturalismo y simbolismo

1. *El naturalismo*: *Baudelaire*

El naturalismo, que es en cierto modo una reacción contra el romanticismo, domina toda la segunda mitad del siglo XIX. La crítica toma en ese momento un gran impulso con Sainte-Beuve (1804-1869) y Taine. El carácter nuevo de este periodo es el predominio de la ciencia. Los escritores abandonan el ideal de la belleza para dedicarse a buscar el método de las ciencias, de la filosofía y de la historia.

Esta influencia se manifiesta en la poesía, que tiende a ser intelectual y se hace menos personal. Citemos a Baudelaire (1821-1867), Leconte de Lisle (1818-1894), partidario del arte por el arte, y Sully Prudhomme (1839-1908), que nos dejó obras líricas[57] y poesías científicas y filosóficas, como *Le Zénith*.

Unicamente nos detendremos para estudiar, en este contexto, a Baudelaire.

Baudelaire es a la vez poeta, en cuanto autor de *Las flores del mal*, y crítico. En las *Curiosidades estéticas*, Baudelaire expone su concepción de la belleza, a propósito de los críticos de salones y exposiciones.

Todos los pueblos de todos los tiempos han tenido su belleza, así como nosotros tenemos la nuestra. Todo sentimiento estético, sostiene Baudelaire, tiene siempre algo de "eterno" y algo de "transitorio", de "absoluto" y de "particular".[58] La belleza es multiforme. La belleza absoluta y eterna, en efecto, no existe, o al menos no puede considerarse sino como una abstracción de diferentes bellezas. Proviene de las pasiones: así como tenemos nuestras propias pasiones, tenemos también nuestra propia belleza. Pero tiene igualmente su origen en la individualidad del autor, que es particularmente notable en la caricatura, como por

[56] *Ibid.*, cap. VII.

[57] Sully Prudhomme, *Stances et poemes* (1869); *Les vaines tendresses* (1875).

[58] Baudelaire, *Curiosités esthétiques*. Ed. L. Conard, 1923, p. 197.

ejemplo en Daumier, o en los fantásticos, como en Goya. Esta individualidad, sin la que no hay belleza, contiene una dosis de rareza: "Lo bello es siempre raro" —dice Baudelaire; [59] sin este rasgo de extrañeza, sería banal, cualidad inconcebible para la belleza. Indudablemente, no se trata de una belleza franca y voluntariamente rara, sino de una pequeña extrañeza inconsciente y en ocasiones ingenua. Este aspecto de rareza es variable según el país, las costumbres, los pueblos, los hábitos y el temperamento personal del artista; este rasgo no deberá jamás pretender ser regulado, enmendado o corregido: la ausencia de libertad significaría la muerte del arte. Los artistas deben desconfiar de la profundidad de su idea primera y de su facilidad demasiado grande para expresarla, ya que todo gran arte es difícil: "Todo aquello que no es perfección debiera esconderse, y todo aquello que no es sublime es inútil y culpable." [60]

Como lo bello, el arte está ligado, según Baudelaire, a la idea de abstracción. También mantiene un nexo con la idea de fe; es el único terreno espiritual en que el artista puede elegir y afirmar que creerá si así lo quiere, y que no creerá, si no le parece. En el momento de la ejecución de la obra, el artista debe tener la fe y creer en la realidad de lo que representa, y esta fe del artista se halla, para Baudelaire, por encima de la fe religiosa.[61] El arte es purificador, como el fuego, y la servilidad lo corrompe. Partidario de la autonomía del arte, Baudelaire afirma que el arte debe ir a la cabeza en importancia, incluida la moral.

En la introducción a las obras de Edgar Allan Poe traducidas por Baudelaire, éste habla de los artistas y los considera como pertenecientes a una raza irritable. Se presenta en ellos una desproporción con la realidad y ven, por ejemplo, la injusticia no en donde ésta no existe del todo, pero sí donde los ojos no poéticos no son capaces de descubrirla. Esta famosa irritabilidad poética tiene sus conexiones con una cierta clarividencia: "Esta clarividencia —nos dice Baudelaire— no es sino un corolario de la viva percepción de lo verdadero, de la justicia, de la proporción, en una palabra, de lo bello." [62]

Baudelaire se propone "extraer la belleza del mal". Pretende, en efecto, encontrar poesía "dónde nadie hasta ahora había pensado en recogerla y expresarla". En *Las flores del mal*, obra que le valió un proceso de gran repercusión, observamos aún una buena dosis de romanticismo; Baudelaire se siente perseguido por la

[59] *Ibid.*, p. 224.
[60] *Ibid.*, p. 363.
[61] *Ibid.*, p. 286.
[62] Introducción a las obras completas de Edgar Allan Poe, traducción de Charles Baudelaire. Ed. Gibert Jeune, París, p. 24.

idea de la muerte.[63] Pero ciertos poemas suyos son ya simbólicos e impersonales; he aquí cómo describe la belleza escultural:

Hermosa soy, mortales, como un sueño de piedra...
[*Je suis belle, o mortels, comme un rêve de pierre.*][64]

Por otra parte, Baudelaire tomó para sus poemas de los *Tableaux parisiens*[65] como temas los espectáculos cotidianos. Siempre tiende a la perfección. Su simbolismo es algo nuevo y osado. Los poetas simbolistas que le sucederían —Rimbaud, Verlaine, Mallarmé— le deben mucho a Baudelaire. No son pocos los movimientos poéticos modernos que pueden reclamar descender de él.

2. *El simbolismo: Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Verhaeren*

No diremos más que unas cuantas palabras acerca del movimiento de poesía que se inició en 1883 con Moréas.[66]

Verlaine (1844-1896), en un comienzo miembro del Parnaso y posteriormente influido por Rimbaud, fue considerado como el jefe de los simbolistas. En sus poemas, Verlaine expresa directamente, sin imaginación, pero con mucha sensibilidad, sus estados sentimentales y sensoriales. Su poesía, que refleja su carácter y su vida, es la de un temperamento atormentado y a menudo extraño. Es autor de un *Arte poético*, ensayo de cultura que no tuvo el menor eco y que acabó por arruinarlo.

El poeta Arthur Rimbaud (1854-1891), al proseguir con las concepciones de Baudelaire, es un auténtico precursor del simbolismo. Se dedicó a hallar las relaciones existentes entre los sonidos y los colores en su famoso *Sonnet des voyelles*. Su concepción del arte: considera a éste como arte de un solitario que intenta expresarse. En buena parte, su arte carece de un "arte de señales", es decir, de comunicación, de una correspondencia con el público: es un arte que se traduce a sí mismo.

Mallarmé (1842-1898) se propone alcanzar en su poesía la belleza pura mediante la expresión y la idea; es, en cierto modo, un teórico del idealismo. Para él, todo el mundo material no es más que apariencia y símbolo.

[63] Baudelaire, *La mort des amants; La mort des pauvres; La mort des artistes; La Charogne; La fin de la journée*, etcétera. Véase *Les fleurs du mal*, A. Colin, París, 1958; en español, *Las flores del mal*, Ed. Leyenda, México, 1944 (versión de J. M. Hernández Pagano).

[64] *Ibid.*, *La beauté* [La belleza].

[65] Baudelaire, *Les sept viellards; Les aveugles; A une passante; Rêve parisien*, etcétera.

[66] Cf. Moréas, Prefacio a las *Cantilènes* (1886).

Los simbolistas intentaron, con cierta inspiración novedosa, liberarse de las reglas prosódicas y expresarse según sus sensaciones: fue así como se creó el verso libre, el corte en el verso, la ausencia de rimas.

Verhaeren (1855-1916) es partidario del verso libre, por impedir éste que se interponga cualquier traba a la espontaneidad. Sus poemas son arrebatados y vitales; es una naturaleza impetuosa, en ocasiones sensual y a veces mística, pero siempre muy delicada.

El movimiento simbolista no sobrevivió más allá del año 1905, y a partir de este momento ocupan un primer plano firme talentos más independientes.

II. LA ESTÉTICA ALEMANA EN EL SIGLO XIX

A) El romanticismo, la ironía trascendental y el idealismo poskantiano

El romanticismo es una reacción contra el racionalismo crítico e intelectual; es un llamado al sentimiento, al *Gefühl*. Después del periodo del *Sturm und Drang*, movimiento inspirado por Rousseau y cuya meta era separar al hombre de la tradición con el fin de ayudarlo a definir su personalidad, surge el verdadero romanticismo, el de Schiller y el de Goethe, que precede por su parte al periodo de la ironía trascendental y de los poskantianos. Estos últimos son indiferentes a todo, y mantienen una actitud de distanciamiento y de juego metafísico. Sin caer plenamente en la confusión, carecen, sin embargo, de la plena conciencia y lucidez de los modernos. Su actitud es enteramente subjetiva y aun moralizadora, como en Schiller.

Tres poetas —Wackenroder (1773-1798), Tieck (1773-1853) y Novalis (1772-1801)— deseaban un engrandecimiento del arte y se dieron cuenta de toda la sequedad de la poesía basada en la razón. En el *Athenaeum*, Friedrich Schlegel (1771-1829) sitúa la ciencia y el arte en el nivel de los dioses y de la inmortalidad y piensa que el arte debe ser ejercido como una verdadera religión: "Los dioses nacionales alemanes no son Hermann y Wotan, sino el Arte y la Ciencia." El arte es, para él, un auténtico idealismo. En uno de sus escritos, Schlegel se refiere a Goethe (1751-1832) para decir que él, Goethe, es el fundador de la nueva poesía: "Este gran artista —dice— abre una perspectiva por completo nueva para la formación estética. Sus obras constituyen un testimonio indudable de que el objetivo es posible y que la esperanza de lo bello no es un engaño de la razón."[1] Goethe se nutrió mucho más de las teorías clásicas y es mucho más aristocrático que el plebeyo Schiller. Su objetividad y su cultura lo hacen ser muy consciente de las posibilidades del arte y de sus recursos. Su meta estética consistirá en transformar el instinto en arte y lo inconsciente en saber.

1. *Herder*

Herder (1744-1803) había sido discípulo de Kant en la Universidad de Königsberg en 1762, en la época en que Kant se hallaba fuertemente impregnado de la influencia del empirismo inglés.

[1] Cf. Schlegel, en la revista *Athenaeum*.

En 1778 publicó *La escultura*, opúsculo que contiene una estética inspirada en sus ideas acerca de la humanidad: "Todo lo que bajo la luna y el sol conocemos de bello deriva de la forma humana y del espíritu que habita en ella."

En los *Fragmentos sobre la literatura alemana moderna*, publicados en 1766 y 1767, Herder critica el lugar tan predominante que se otorga a la lengua latina en detrimento de la lengua alemana; y aconseja a los escritores alemanes que busquen sus fuentes de inspiración en la mitología.

Esta misma idea la desarrolla en sus *Bosques críticos* (1768), en que propone que, en una historia general de la cultura, la literatura griega vuelva a ocupar su lugar histórico.

En el Libro IV de los *Bosques críticos*, Herder ataca la estética de Riedel, quien pretendía deducir nuestros juicios estéticos de un simple sentimiento de placer, y ofrece una crítica del pensamiento estético de la época. Desarrolla en diversos pasajes sus ideas acerca de la belleza: "¿Tienen todos los hombres una disposición natural para sentir lo bello? Sí, en un sentido amplio, puesto que todos son capaces de tener representaciones sensibles." Y más adelante: "¿Es innato el sentimiento de la belleza? En efecto, lo es, pero únicamente en cuanto naturaleza estética que tiene la capacidad y los medios de sentir la perfección sensible, y que encuentra su consentimiento para desarrollar estas capacidades, para emplear esos medios y para enriquecerse con ideas de esta especie."

Uno de los estudios críticos de los *Bosques críticos* está dedicado al *Laocoonte;* Herder aporta aquí una doctrina nueva y opuesta a la de Lessing, con una serie de objeciones profundas y todavía válidas.

El espíritu histórico de Herder se opone a la concepción racional de Lessing; este último, al investigar los elementos de las artes plásticas modernas y antiguas, los reduce a conceptos para luego compararlos entre sí. Herder, en cambio, señala que las obras de arte son objetos vivos, que poseen su historia, su nacimiento y su evolución; no descubre en ellas conceptos *a priori*. Según él, las obras de arte son individuos y deben ser estudiadas como tales. Se las puede definir, mas su definición será siempre incompleta: cada individuo cristaliza a su manera los principales lineamientos de la raza. Lessing no había observado este hecho —afirma Herder—, ya que su preocupación continua había sido descubrir los rasgos específicos del género y no del individuo.

En sus observaciones acerca del *Laocoonte*, Herder examina la cuestión de las "exclamaciones", y adopta la tesis de Winckelmann. No debe sacarse ninguna conclusión general de las observaciones particulares sobre la literatura antigua. En la Antigüedad, la manifestación del dolor dependía de los dioses o de los héroes; es, pues, muy discutible que la manifestación del dolor

concuerde con el valor heroico. Esta expresión no es asunto del clima o de la raza, sino de la civilización. La acción de llorar, la "sensibilidad elegiaca", depende del grado de civilización en que se halla cada pueblo.

Winckelmann y Lessing habían afirmado que la finalidad del arte antiguo era la belleza. Herder, como comparatista que es, discute esta afirmación para proponer, a su vez, que el arte antiguo era un mero hecho social.

Lessing había pretendido que el arte plástico no puede representar sino un solo momento de la acción, y que ese momento debía de ser el más importante posible, que jamás habría de ser un momento transitorio, por ejemplo la representación de una persona riente. Para Herder, la razón alegada por Lessing es falsa; desde el punto de vista psicológico, todo sentimiento, toda expresión de un cuerpo y de un alma, son transitorios y efímeros. Puede criticarse el juicio de Herder y decir que todos los sentimientos y las actitudes no son transitorios: el retrato de Mme Récamier, por ejemplo, no molesta en lo más mínimo la vista; pero el fondo de la observación de Herder sigue siendo extremadamente justo y fecundo: la obra plástica no es como el poema que representa fuerzas diversas que se manifiestan. Sin embargo, Herder aún no se plantea la cuestión de saber si la pintura actúa verdaderamente a través de colores y formas o por la representación evocada en nosotros por estos signos.

Pero Herder no piensa que la sucesión en poesía desempeña el mismo papel que la coexistencia en pintura. Es una condición *sine qua non* de la acción de la poesía, ya que los sonidos están situados dentro del tiempo, pero la sucesión no es el centro de la poesía. No hay identidad entre la sucesión y los signos; lo prueba el hecho de que existe un arte que se sirve de la sucesión como de un medio propio: la música, en que la sucesión es la causa misma de la melodía. De este modo, Herder considera que es la música, y no la poesía, la que se debería de oponer a la pintura. La música no puede representar objetos. Por otra parte, la poesía no surte su efecto por los sonidos mismos, sino por lo que éstos expresan, por su "alma". La sucesión es la cualidad de los sonidos, no de su sentido. En lo que respecta a la pintura, Herder adopta las ideas de Lessing y no se pregunta si en este campo los colores y las formas actúan únicamente por sus cualidades sensibles o, por el contrario, también por su "alma" o por la imaginación.

Música, pintura y poesía son, pues, las artes que actúan por coexistencia, por sucesión y por fuerza. Los objetos que la poesía puede representar con la mayor facilidad son a la vez los objetos coexistentes en el espacio y las acciones cuyas partes son sucesivas en el tiempo. Se trata de objetos o de sentimientos, la poesía

no representa realmente los objetos, como sucede en las artes plásticas, sino que lo hace "moralmente". Puede reproducir suficientes cualidades del objeto para hacer aparecer a éste no a nuestros sentidos, pero sí —y esto es lo importante— a nuestra imaginación; las imágenes pueden pertenecer a cualquiera de los sentidos.

Para Herder, la poesía actúa tan bien en el tiempo como en el espacio. Actúa por el dinamismo de las representaciones, por el flujo y el reflujo, las idas y venidas, lo que Herder llama melodía; por la recreación de un todo que puede no manifestarse más que sucesivamente. Esto es lo que constituye la música del alma; Herder lo toma, desde luego, en un sentido metafórico; no habla de la música sensible, de la resonancia de las palabras; según él, nos dirigimos inmediatamente hacia los sonidos de las palabras, y son éstos los que provocan el tumulto en nuestras almas. La poesía actúa, pues, por dinamismo en el tiempo; y Herder llega finalmente a la siguiente definición: "Das Wesen der Poesie ist die Kraft" (La esencia de la poesía es la fuerza).

No se pregunta si todas las palabras son fuerzas que actúan sobre nuestra imaginación, sino que considera, por el contrario, que ese carácter es propio de la poesía y constituye su superioridad por encima de las otras artes. La definición de Herder es bien curiosa cuando pensamos en el género de poesía lírica y popular que él prefería y que, precisamente, no evoca objetos ni parte del espacio; no obstante, en su definición Herder toma como punto de partida el espacio y vuelve a él al cabo.

La sucesión no abarca el concepto entero de la acción. La acción es una sucesión que se explica y que se debe a una fuerza; la poesía puede, pues, expresar acciones mejor que cualquier otro arte; pero si únicamente representara acciones, quedaría reducida a la poesía dramática, y Herder se muestra acongojado por los efectos que la definición de Lessing podría tener en la poesía.

En seguida examina el problema de los signos artificiales en la poesía. La distancia entre los signos naturales y los signos artificiales en las artes plásticas es evidente. Pero si la poesía se sirve de signos artificiales, ¿no puede evocar en nosotros con la misma facilidad formas y colores que sentimientos e ideas? Nos encontramos aquí en el centro del problema. Lessing había sacado las siguientes consecuencias: la poesía puede representar cuerpos, mas no debe abusar de esta posibilidad; pero además, transforma la coexistencia en sucesión. Herder critica vivamente estas opiniones de Lessing. Homero, por ejemplo, no es en modo alguno un artista consciente, que siga procedimientos preconcebidos; es un poeta ingenuo, y el alma misma de la epopeya abarca una acción, una progresión, una energía. No hay en él *Kunstgriffe*, trucos estéticos; y además, dice Herder, la recons-

trucción de la historia de un objeto es el peor medio para hacer vivir ese objeto ante nosotros: éste sería el procedimiento de la descripción y de los poetas decadentes.

En lo que concierne a la acción, la poesía puede, según Herder, evocar no solamente acciones conclusas que tienden a un fin, sino también los meros inicios de una acción y los sentimientos; puede asimismo invocar cuadros, puesto que es imposible eliminar aun de la poesía más lírica los elementos visuales. La teoría de Lessing era, pues, demasiado estrecha.

Oponiendo otra doctrina a la de Lessing, Herder recuerda la teoría de Hangs, quien establecía una diferencia entre las artes que representan obras —o sea partes coexistentes—, y las artes que actúan por energía —es decir, partes sucesivas—. Para Herder y Hangs, todas las artes son mímicas, son imitaciones; lo que difiere de una a otra son los medios de imitación. No es la poesía, sino la música la que debe oponerse a la pintura; ésta no debe expresar más que los cuerpos y las fuerzas del alma que se manifiestan a través de los cuerpos. Es una representación directa, según había dicho ya Lessing.[2] La música y las artes del movimiento tienen por objeto representar los acontecimientos que puedan expresarse sobre todo mediante movimientos y sonidos; expresan las pasiones del alma y el dinamismo de las emociones. El poeta, ése sí puede expresar sentimientos ocultos.

2. *Schiller*

a) *Obras de Schiller*

Schiller (1759-1805) es un plebeyo, un combatiente, un soldado. Es un espíritu profundamente religioso y apasionado. Sus primeras obras literarias están compenetradas de una actitud pesimista y de idealismo. Sus escritos estéticos, publicados en su mayoría como artículos para revistas literarias, se extienden a lo largo de los últimos diez años del siglo. En 1788 conoce a Goethe, a quien después de algún tiempo lo une una estrecha amistad; comprendieron los dos, a pesar de sus caracteres tan opuestos, que habían sido hechos para trabajar juntos. De 1791 a 1796, Schiller estudia sobre todo a Kant y adapta sus propias opiniones estéticas a los juicios kantianos. Es nombrado profesor de estética en 1791. Lee y estudia la *Crítica del juicio* y publica en 1798 dos opúsculos sobre la tragedia, en que aplica la concepción que Kant tenía de lo trágico. Sus cartas constituyen una obra estética de retórica muy bien escrita. En 1795, comienza a redactar un nuevo ensayo: *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Por esas fechas escribe

[2] Cf. la *Dramaturgia de Hamburgo*.

también su *Wallenstein*, y después, en 1797, los *Xenia*, en colaboración con Goethe.[3]

Así se va formando el carácter de un hombre en quien veremos aparecer, desde sus primeros escritos, los grandes temas de la vida: el sensualismo, el biologismo y el moralismo. Schiller fue, en efecto, un discípulo de Abel, un médico, y discípulo de Rousseau y de Kant.

La obra estética de Schiller comprende dos periodos: una etapa pre-estética, con pequeños tratados y discursos, que termina con la filosofía kantiana. Y un segundo periodo, el de la estética propiamente dicho, al que corresponden *Kallias* y, principalmente, *Poesía ingenua y poesía sentimental.*

Desde luego, esta división es más formal que fundamental, ya que, de hecho, el pensamiento de Schiller sufrió muy pocas alteraciones; lo que sí se descubre en él es un cambio íntegro y radical en cuanto a la forma. Desde que aborda los problemas filosóficos, mantiene un punto de vista en que se revela la influencia de los escoceses. Schiller tiene una filosofía y una estética muy diferentes de la filosofía de Kant; su genio le hubiera hecho imposible el ser un mero discípulo.

Entre los primeros ensayos, citemos los opúsculos pre-estéticos de Schiller, con clara influencia de la filosofía escocesa. Es una filosofía eudemonista; todas las felicidades presentan rasgos comunes que hay que separar; la ley última de la naturaleza humana es la felicidad. Las dos vías para alcanzar esta felicidad son la sabiduría y el amor. La sabiduría por ser ella la que nos señala el placer más durable y menos mezclado; es ella la que hace la selección. Y el amor formaba ya parte esencial de la doctrina escocesa; Schiller la adopta, a tal punto que el amor desempeña un destacado papel en sus poemas de juventud. Todos los seres, afirman los escoceses, y muy particularmente Adam Smith, son necesarios para nuestra vida; debemos amarlos. El médico Abel se adhiere a este pensamiento y opina que la filosofía sirve para acrecentar la felicidad. Schiller desarrolla esta teoría y toma después un rasgo más de la doctrina de Shaftesbury: todo ser tiende a cumplir con su fin. El hombre, en tanto que cumple con el fin de su raza, de su especie, es a la vez virtuoso y feliz. Es el primero que habla, en el siglo XVIII, con fervor del arte posterior al del Renacimiento, al decir que el hombre se dirige por naturaleza a la belleza y repudia también por naturaleza todo lo que es feo: "Cuando cultivamos nuestras facultades estéticas, cultivamos nuestras facultades morales, tanto así que la educación estética hace superflua una educación moral." He aquí, en

[3] No estudiaremos aquí en detalle toda la obra de Goethe (1749-1832). Fuera de su colaboración con Schiller, recordemos sin embargo que *Fausto* y *Werther* son dos de las obras más típicas del romanticismo alemán y que han servido de inspiración a no pocos músicos.

forma concentrada, la estética entera de Schiller; el arte es, para él, tan desinteresado como la moral. El fin del hombre es, pues, ser a la vez armonioso y feliz; y uno de los caminos para alcanzar la virtud y la felicidad es el de la belleza. Los opúsculos pre-estéticos de Schiller comprenden tres partes: discursos morales, discursos científicos y, finalmente, los prefacios a sus dramas.

Los tres discursos morales[4] son obras de estudiante, compuestas a la edad de 18 a 20 años; carecen de valor y originalidad verdaderos. Encontramos en ellos un cierto número de ideas a las que Schiller se atendría en toda su obra futura. Para él, la virtud es el placer que inspiran la felicidad y el amor de los otros seres humanos. La amistad es la rama secundaria del amor. Sólo las almas nobles y virtuosas son, pues, capaces de experimentarla, puesto que la virtud consiste en el amor. La virtud es, en suma, amistad. Toda nuestra actividad y todos nuestros placeres son resultado de la sociabilidad. En el fondo, la amistad de un príncipe es exactamente la misma que la de un hombre común.

Al lado de sus obras morales, tenemos de Schiller los dos ensayos sobre medicina,[5] en los que expone sus reflexiones psico-fisiológicas. Estudia el problema —significativo en su obra futura— de cómo la materia actúa sobre el espíritu. Imagina un poder intermediario por el que se efectúa el paso del espíritu a la materia: es la *Mittelkraft* que reside en el *Nervengeist,* en el espíritu nervioso. Se trata de una fuerza y de facultad demoniaca, capaz de reconstruir armónicamente a un hombre que en el futuro estaría unificado. Lo bello será una *Mittelkraft,* un poder intermediario entre la vida y la moral, entre la naturaleza y la forma. Schiller parece sentirse obligado a dedicar su atención a la contribución que recibe el pensamiento por parte del cuerpo. En la nostalgia de esta reconciliación se construye toda la dialéctica de los géneros literarios. Encontramos a veces afirmaciones materialistas en sus tragedias[6] en que el biologismo de Schiller reaparece bajo la forma de un espiritualismo.

En sus primeros ensayos de crítica dramática[7] se revelan el sensualismo y el biologismo, junto con su teoría de la simpatía y su teoría de la naturaleza de lo bello. Pero es sobre todo su gusto de educador y de predicador y su formación moral los que

[4] Schiller, *¿Forman parte de la virtud la benevolencia y la generosidad?*, 1775; *¿Es la amistad de un príncipe igual a la de un particular?*, 1777; *La virtud y sus consecuencias*, 1780.

[5] *Psicología de la fisiología* (1779) y *Sobre la relación entre la naturaleza animal y la espiritual del hombre* (1780).

[6] Cf. *Los bandidos.*

[7] "El teatro alemán contemporáneo", en la *Gazette* de Würtemberg, 1782; "El teatro considerado como una institución moral", *ibid.*, 1784.

asoman en estos ensayos. Al abordar el gran problema del actor, planteado ya por Diderot, a saber, hasta qué punto el actor debe de identificarse con su personaje, y hasta qué punto debe permanecer dueño de sí mismo, piensa que el actor debe conservar una doble personalidad y mantenerse con suficiente conciencia como para adaptarse al gusto del público y moderar la naturaleza. Schiller intenta mostrar que el escenario es la institución que ejerce la máxima influencia desde el punto de vista moral. Comienza por una aserción general de estética: lo bello o el sentido estético une o armoniza la naturaleza animal y la intelectual y permite el paso de una a la otra. Con esto, Schiller vuelve sobre sus conocimientos de medicina. En seguida, pretende que el teatro, de modo idéntico a la religión, actúa sobre los hombres reunidos por la sensibilidad, por las imágenes. La jurisdicción del teatro, la influencia moralizadora, comienzan allí donde termina el dominio de las leyes temporales; pues las leyes temporales no vituperan sino aquello que lesiona al derecho penal. El campo de la pasión privada escapa al código y aun a los moralistas. No hay más que una sola jurisdicción que evoca estas causas: el teatro. Se trata, en suma, de una fuerza moralizadora, pedagógica. Si dejase de haber religión y moral, el crimen de Medea seguiría estremeciendo de horror a los hombres. El teatro no nada más actúa con referencia a los crímenes pasionales, sino más todavía al ridiculizar los vicios y los defectos nocivos. No hay código que castigue la avaricia o el amaneramiento; sólo el gran autor cómico puede condenar estos defectos. El escenario es, así, una escuela de sabiduría práctica que guía a los hombres a través de la vida civil y que "ofrece una especie de llave para abrir las cámaras secretas del alma humana".[8]

b) *La estética de Schiller*

Al combinarse la dialéctica de Fichte con un fondo escocés, rousseauniano y kantiano, desembocó en las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, que constituye la principal obra estética de Schiller. He aquí las circunstancias en que Schiller las escribió: tuberculoso y sumamente enfermo, se instala en Weimar. Uno de sus auditores daneses, le llama la atención al duque de Holstein-Augustenburg sobre la situación de Schiller, y el duque le envía a éste dinero. Schiller recibe la ayuda y responde regiamente con una serie de cartas acerca de las relaciones existentes entre la política del día y la estética. Por esas fechas, Francia se halla envuelta en su gran Revolución, acogida por Schiller con verdadero entusiasmo. La Convención había nombrado a Schiller ciudadano de honor. Schiller, girondino como era, hasta hubiese

[8] Cf. "El teatro considerado como una institución moral."

deseado ser abogado de Luis XVI, ya que era, junto con Fichte, el mejor orador de Alemania.

La obra de Schiller no es, pues, puramente estética, sino también sociológica; la estética aparece en ella como un suplemento de la política y de la nueva moral, en cierto modo como sirviente suya. Por otro lado, es una estética de la libertad, del instinto y del juego. En todo caso es una obra de retórica sumamente lograda y escrita en un hermoso lenguaje; Schiller siempre había sabido manejar las palabras.

En su estética nos encontramos con tres Schiller distintos: un Schiller kantiano, un Schiller antikantiano y un Schiller romántico. Los tres interfieren y reaparecen. Coexisten, se concilian, se revisan.

Schiller sigue a Kant, vuelve sobre él y lo comenta, pero no deja en ningún momento de introducir objeciones y aclaraciones. En realidad habla menos como discípulo de Kant que como estudioso de los escoceses. El error de Kant había consistido en relacionar lo bello a la razón teórica, es decir, al juicio. Schiller, en cambio, lo relaciona a la razón práctica, o sea a la razón ligada a la acción. Excluye las determinaciones exteriores, y la belleza que imita a la razón práctica se hace autónoma. Un objeto de la naturaleza, determinado por definición, imita la libertad cuando actúa por naturaleza pura. La razón le atribuye entonces la libertad en la apariencia. En el objeto final y perfecto, la finalidad y la perfección aparecen desde fuera. Lo bello tiene, pues, su autonomía. Para ello hace falta que en el objeto haya, de una manera aparente, una técnica que nosotros no podamos juzgar como determinada. La libertad en la apariencia es la causa de la belleza, y la técnica es la condición de nuestra representación de la libertad. La belleza es, de este modo, conforme al arte: es un "como si". Así por ejemplo, la fuerza de la naturaleza más ineluctable es la pesantez. Desde el momento en que vemos un objeto en que se hace sentir esta fuerza, ese objeto carece de libertad. Nos parecerán libres y bellos sólo los objetos que parecen eludir la pesantez.

Si consideramos al hombre en general, distinguiremos en él a la persona y los estados. La persona no se deduce de los estados, ni éstos de aquélla. El hombre es simultáneamente una persona y atraviesa por estados determinados: el nóumeno y el fenómeno, o quizá, en otro sentido, el hombre trascendental y el hombre empírico. El hombre se enfrenta así a uno doble tarea: realizar la persona y dar forma a la realidad de los estados. Para llevar a cabo esta doble tarea —y en esto Schiller se aleja de Kant—, el hombre dispone de instinto doble: el instinto sensible y el instinto formal. Estos dos instintos parecen ser enteramente antagonistas. El instinto sensible exige que el hombre tenga la máxima extensión y que realice la mayor cantidad de

experiencias posibles. El instinto formal, en cambio, exige que la persona permanezca en plena libertad al hallarse frente al mundo sensible. Pero como el hombre es a la vez persona y pasa por diversos estados, el hombre total debe unirse a la mayor plenitud posible con la mayor libertad y autonomía. No solamente no son antagonistas esos dos instintos, sino que por el contrario se condicionan mutuamente. Sin los cambios temporales, la persona se transformaría en virtualidad pura; sin la permanencia, no habría modificaciones posibles. El instinto sensible no es concebible sin el instinto formal, y lo mismo sucede a la inversa: son dos elementos recíprocos. Pero se presenta un peligro: que cada uno de los dos instintos trate de usurpar el lugar del otro. Por un lado, la sensibilidad quiere triunfar sobre la ley, y la forma muestra una tendencia a ponerse en el lugar de lo que no es formal, a sustituir, por ejemplo, la causalidad por la teleología. Es necesario, pues, que los dos instintos se limiten el uno al otro, que la riqueza de la vida sensible limite la imagen unificadora de la razón. Esta limitación de los dos instintos es el ideal de la humanidad, que tendrá a la vez conciencia de su libertad ilimitada y de su limitación. Éste es el voto que pronuncia Schiller.

Si esta perfección pudiese realizarse, haría falta para ello que surgiese un tercer instinto al lado de los dos mencionados: el instinto del juego, que reconciliaría a ambos: a la permanencia con el cambio, a la receptividad de los sentidos con la fuerza creadora de la razón. Abandonados a los sentidos, no recibiríamos más que la ley de la naturaleza; y entregados a la razón, se desvanecería ante nosotros la naturaleza. El instinto del juego restablece la unión. Lo que los sentidos exigen, lo que la razón ordena, es lo que el instinto del juego desea espontáneamente. El instinto sensible equivale al mundo y a la vida; el instinto formal se equipara con la ley y la forma; el instinto del juego, por su parte, es la forma viva o belleza, la armonía de la imaginación y del entendimiento. El instinto del juego no disminuye en nada a la belleza; por el contrario, el juego es uno de los símbolos más importantes en la civilización de un pueblo. El hombre sólo debe jugar con la belleza, no con la sensibilidad ni con la forma. El juego no es un ejercicio inferior de la humanidad, sino su realización suprema. En tanto el hombre no juegue, no es enteramente hombre, pues sólo en el juego puede realizar su doble naturaleza.

La belleza corresponde a un equilibrio perfecto entre los dos instintos. De hecho, ese equilibrio perfecto jamás se logra; siempre predomina uno u otro instinto. Lo bello, en efecto, no es alguna cosa única, sino que puede revestir dos formas: la belleza suave y la belleza enérgica; la suave relaja al hombre, la enérgica lo pone tenso. El ideal se encuentra en la armoniosa síntesis

de ambas bellezas. Así, la belleza conduce al hombre sensible hacia la forma, hacia el pensamiento, y al hombre intelectual hacia la materia y el mundo sensible. Se trata, en suma, de un estado intermedio entre la materia y la forma.

Kant pensaba que entre ambas había un abismo. Para efectuar el salto de la sensación a la forma, hacía falta un momento en que el hombre no se hallase ni bajo el dominio de la sensibilidad, ni bajo el imperio de la razón, y que la razón estuviese en un estado de completa libertad de determinación. Éste sería, justamente, el estado estético. Desde que el hombre se compromete en el mundo de la sensibilidad o de la acción moral, se ve obligado a avanzar. En el estado estético, el hombre no se encuentra determinado ni material ni intelectualmente. Es libre, enteramente libre; pero no es libre más que aquí: es el estado de completa determinabilidad. Este estado estético es sumamente fecundo porque no nos entregamos a ninguna función determinada, pudiéndonos realizar íntegramente. Después de habernos entregado a la contemplación, somos capaces de cumplir con todas las tareas. En ese estado de libertad estética total, la escultura se convierte en música y la música se transforma en escultura. El hombre, en ese estado, no debe encontrar traba ni límite alguno en el dominio de las artes. Schiller establece las relaciones existentes entre el arte y la significación del instinto del juego, entre la facultad moral y la facultad estética, entre el juego de la libertad y de la moralidad.

"Únicamente el arte —dice Schiller— nos asegura goces que no exigen ningún esfuerzo previo, que no cuestan ningún sacrificio, que no hace falta pagar con arrepentimientos... Procurar este placer es una meta que no puede alcanzarse sino por medios morales... Si es la meta misma la que es moral, el arte pierde todo aquello que constituye su fuerza, y aun diría su independencia, y lo que constituye su eficacia sobre todas las almas, el atractivo del placer. El juego que nos recrea se convierte en ocupación seria; y no obstante, es precisamente al recrearnos que el arte puede llevar a buen término su gran misión." [9]

La tragedia de Schiller no es un arte porque ciertas de nuestras facultades, por ejemplo la piedad, son solicitadas con demasiada indiscreción. Por consiguiente, la comedia, que se mueve por encima de las debilidades humanas y destruye la realidad a través de la sonrisa, es superior a la tragedia en cuanto arte. El estado estético completo consiste, pues, en última instancia, en vencer y dominar todo lo que es materia y en transformarlo en forma pura; esto llevó a varios comentaristas a hablar de Schiller como de un formalista, muy en contra suya.

[9] Schiller, *Sobre la causa del placer que nos producen los objetos trágicos*, primeras páginas.

Schiller se plantea la pregunta de hasta qué punto la belleza puede conciliarse con el ideal político. El hombre estético es aquel que se interesa por todo y que, en el fondo, no considera más que la forma que todo tiene, ya que lo que existe no existe sino para permitirle tomar conciencia de su armonía interior. Este hombre es un estado dentro del estado. Schiller distingue tres tipos de estado: el estado de naturaleza, dominado por la fuerza; el estado dinámico, que hace posible la sociedad al domar a la naturaleza mediante la naturaleza; y el estado moral, que ennoblece a la naturaleza y hace que la sociedad sea moral al someter las voluntades particulares a la voluntad general,[10] siendo aceptada libremente la obligación consiguiente. Sólo el estado estético logra que la sociedad sea real al hacer ejecutar la voluntad de la naturaleza y la de la moral por la buena voluntad espontánea del individuo. Lo que se le permite es el hecho de que la estética representa el elemento social en el hombre. Lo bello, que consiste en gozar de la armonía de sus facultades, brinda al estado su carácter social. Introduce en la sociedad las discordancias, luchas y contradicciones, pero aunadas bajo la armonía social, que la belleza crea así dentro de sí misma.

El placer de los sentidos, en efecto, ofrece sus goces al hombre en cuanto individuo. Los goces del entendimiento alegran a los hombres en tanto que género. Los goces estéticos otorgan alegría a los individuos en cuanto representantes del género humano.

c) *El lirismo de Schiller*

En el terreno de la poesía[11] Schiller combinó las concepciones de Kant y las de Rousseau, en el sentido de que no hizo sino aplicar a la teoría kantiana el sueño de Rousseau y a completarla mostrando el futuro de la humanidad. Schiller aplica a la poesía la historia de la humanidad. La poesía es la cristalización, en el ámbito de la imaginación, de esa evolución de la humanidad en general; los poetas son los hombres más humanos y reproducen en sus obras esa evolución. Schiller parte de la razón, pero no se atendrá a la división de los hechos poéticos en poesía lírica, épica y dramática. Para Schiller, lo que en el estudio de la poesía importa no es la forma, sino la manera de sentirla (*Empfindungsweise*). Al proponer esta ley, Schiller reduce la poesía entera a la poesía lírica, con su emotividad particular y única y su sensibilidad afectiva. En esta poesía lírica, las divisiones clásicas subsisten, pero se trata de diferencias de forma, no de contenido. En este contexto, Schiller distingue dos grandes categorías: la poesía ingenua encarna la primera etapa de la humanidad en ge-

[10] Cf. Rousseau, *El contrato social.*
[11] Cf. Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental.*

neral. Esta poesía ingenua es fiel y realista y emana del inconsciente del artista. El sujeto no se ha separado aún del objeto: así pues, no obstante ser lírica, esta poesía sigue siendo objetiva. Es plástica[12] en el sentido de que el poeta no se abandona a su sentimiento, sino que modela la materia estética con la misma frialdad con que el escultor maneja sus materiales. En el fondo, Schiller se refiere a la poesía clásica, en que la impresión predominante es la de una armonía, un acuerdo, un conjunto unísono, revelador del orden interior del poeta.

La segunda etapa corresponde a la escisión: es una lucha constante de instinto y conciencia, de inteligencia y sensibilidad. Por una parte, hay en nosotros algo concluso;[13] pero también hay una facultad nueva que no sale a relucir durante la primera etapa, un afán, una búsqueda, una sed de ilimitación, de infinitud: el alma, el universo, Dios. Esto es lo que caracteriza a la humanidad y a la poesía sentimental.

Para distinguir la poesía sentimental de la poesía ingenua, Schiller toma su punto de partida en Kant. Para él, la sensibilidad y el entendimiento, que no hacen sino reunir en un haz las diferentes sensaciones para hacer de ellas objetos, se distinguen de la razón, que busca un infinito bajo ese botín finito de los sentidos y del entendimiento. Esta tendencia hacia el infinito, monopolio de la razón, la reivindica Schiller para todas las facultades del conocer con excepción de la nebulosa y primitiva facultad de la ingenuidad. Esta búsqueda del infinito es una manera de ser del poeta; en cuanto lo alcanza, se hace finito, ya que lo infinito realizado es una contradicción *in adjecto*. En la poesía sentimental existe siempre una contradicción entre lo finito y lo infinito, entre lo real y lo irreal. Las etapas de esta lucha intestina dan lugar a tres grandes géneros poéticos: el hombre observa el abismo que separa la realidad del ideal, la naturaleza del infinito, y se lanza contra la realidad, burlándose de ella, de donde resulta la sátira patética; o intenta liberarse de la antinomia y destruir la realidad mofándose de ella y quebrándola a través de la risa, y nos encontramos con la sátira graciosa. En segundo lugar, puede suceder que el poeta oscile entre la armonía imperfecta y la desarmonía incompleta, entre la naturaleza y el hombre: produce la elegía que acepta la realidad y deplora la ausencia de armonía, pero dejando escuchar en sordina que esa desarmonía no es total, y que en ciertos instantes el hombre puede abandonarse a la naturaleza. Y en tercer lugar, no obstante la recíproca oposición de estas entidades, de hecho coinciden parcialmente; no se trata ya de un estado de guerra, sino de una armonía que ofrece un idilio; esta manera de sentir idílica se

12 Cf., en este espíritu, Winckelmann, *Historia del arte*.
13 Cf. Kant.

puede encontrar en Goethe, en Mozart y a lo largo del siglo XVIII en Francia. Este idilio puede ser de dos especies: en su primera forma, la realidad, tal cual es, puede identificarse con nuestros deseos ideales: surge de aquí la pastoral; se tiene conciencia de la armonía; el poeta se halla escindido, dividido: es la guerra, la falta de satisfacción; y de repente, esta naturaleza fea, hostil, deja de ensañarse con él; a pesar suyo, vuelve a serenarse, y se encuentra con algo distinto de la armonía primitiva que no busca el acuerdo y no hace sino reproducir fielmente. El poeta deja de ser ingenuo, pero dibuja la ingenuidad y se muestra asombrado por ella. Opone la simplicidad y la armonía rústica a la desarmonía de la vida moderna: henos aquí con Rousseau, con Werther, con Francis Jammes. Schiller concibe una forma de idilio diferente de la pastoral; esta última es una reconciliación poco habitual que se sumerge en una especie de pasado temporal. Se puede imaginar un momento en que la reconciliación dejaría de ser momentánea; por nuestra evolución intelectual, volveremos a encontrar una nueva armonía, y esta armonía será continua y constituirá una edad de oro; las almas vibrantes crearán un nuevo idilio, diferente del anterior: el idilio heroico e ingenuo. En el idilio ingenuo se resolverá una contradicción una vez que el hombre haya llegado a ser superhombre, y todo gozará en concierto: la sensibilidad, la sensualidad, el entendimiento y la razón; el instinto equivaldrá entonces a la razón moral más elevada.

El infinito es, por definición, irrepresentable; el medio de expresión de la poesía —las palabras— es finito; el esfuerzo que hacen los poetas por dar la impresión de infinito constituye la esencia misma de la poesía romántica y formará el núcleo de la estética de Hegel. Schiller procede, como los filósofos, por deducción. La representación debe ser simbólica, no directa. No debe ya evocarse, sino meramente sugerir en nosotros la tensión del espíritu hacia el infinito. Un primer medio es negativo; puesto que la realidad exterior, tanto como la interior, es finita, hace falta eliminar "la basura" de la realidad, dice Schiller; debe imaginarse una especie de idilio de la que toda realidad se hallaría excluida. Por otra parte, como el elemento musical escapa de la realidad, es necesario crear un nuevo género en que las palabras se conserven, sí, pero sumidas en música; uno de los medios que tiene la poesía para la simbolización es, pues, la abolición de lo pictórico compenetrado de realidad, para ceder el lugar a lo musical puro: no recuerda esto a Théophile Gautier, sino a Verlaine; Schiller propone inclusive que se asocien las palabras por su valor musical, con asociaciones libres de imágenes, como sucede en el Mallarmé de la última época. Pero Schiller se dio cuenta de los defectos de que adolecía su teoría. La poesía, dice, es "el arte de

afectar nuestra sensibilidad de un modo determinado gracias al libre esfuerzo de nuestra imaginación creadora". Por un lado, el poeta debe dejar a su imaginación que juegue libremente sin intervenir indiscretamente en ese juego; pero del otro es necesario que la dirija. El poeta debe abandonar todo elemento accidental y representar los objetos mismos en su objetividad. Debe haber, pues, un elemento subjetivo, pero universal. En la sensibilidad afectiva hay leyes y zonas y esferas que se escapan de la contingencia y de la subjetividad. El poeta, en suma, tiene que dirigirse a lo que, en nuestra sensibilidad, es universal, y suprimir lo meramente subjetivo: debe trasmutar su sensibilidad particular por una sensibilidad general. Sin embargo, los sentimientos no se pueden representar directamente; lo que puede representarse, a juicio de Schiller, es la forma, el movimiento, el ritmo, la intensidad, es decir, todo lo que en el sentimiento es cuantitativo. Se requiere una representación simbólica de los sentimientos, para lo cual se habrá de emplear la analogía entre las naturalezas exterior e interior. Con ello se establece una especie de juego por el que somos llevados del objeto a la idea sugerida y viceversa. La condensación, la cristalización del pensamiento: he aquí dónde está la naturaleza para un poeta. Interpretamos las formas de la naturaleza por nuestras propias formas interiores.

La obra estética de la madurez de Schiller había sido preparada ya por sus primeras reflexiones. Lo bello es para él la manifestación de la humanidad ideal. Según Kant, los sentidos y la razón se oponen radicalmente; según Schiller, existe una manifestación en que esa oposición se disuelve. La reconciliación, la *catharsis*, surge en la contemplación, en que el hombre deja de desear verdaderamente y en que, por consiguiente, no tiene ya por qué luchar en nombre de la moral.

La tesis de Schiller acerca de la virtud educadora del arte es el resultado de su moralismo y de su romanticismo. Pero su moralismo lo salva de su romanticismo.

Todos los románticos alemanes se remontarían a las tesis de Schiller y acabarían por llevarlas a la exageración: extenderían la vida estética a todos los momentos y a todos los individuos.[14] El juego servirá a los fines del distanciamiento del yo y de la exaltación lúdica del individuo. Los románticos dirán que la única realización que vale la pena es la realización estética, que debe abarcar a toda la vida. Para Schiller, el juego del arte sigue siendo serio, es la encarnación de lo serio, y la belleza no es todavía otra cosa que "el domingo de la humanidad".

[14] Cf. Jean-Paul.

3. *Fichte, Schelling, Hegel*

a) *La Odisea del ser*

Hegel, y también Fichte y Schelling, parten de Kant. La base misma de la filosofía hegeliana es la noción de la Idea. Todo arte no es sino una encarnación particular de la Idea. Para Hegel (1770-1831), la Idea no tiene únicamente un fin ideal, sino que *es;* no hay nada más que ella; todo lo que se halla fuera de ella es una mera manifestación imperfecta, incompleta de esta Idea. Obedece a las leyes de la lógica. Es como la idea subjetiva concebida por Kant, pero con la diferencia de que, al proseguir su camino ineluctable al realizarse, realiza al propio tiempo la realidad objetiva. Su realización se efectúa en tres tiempos: se propone, se opone, y forma una síntesis: "El ser permanece esencialmente en el devenir. Es el proceso dialéctico."[15]

El problema de la filosofía hegeliana es el de todo el pensamiento poskantiano y se plantea expresamente en la Introducción de la *Estética*, en que Hegel resume sus elogios a sus predecesores.

Enfrentado al dualismo kantiano, Hegel intenta rellenar el foso abierto por Kant entre la sensibilidad y el entendimiento, y piensa que el arte es precisamente un "ambiente" entre ambos. A propósito del juicio estético reflexivo dice Hegel: "esta separación se encuentra suspendida en lo bello; aquí, lo general y lo particular, el fin y el medio, el concepto y el objeto se compenetran de manera perfecta."[16] Hegel reprocha a Kant el que no hubiese vencido la subjetividad en esta reconciliación, el que no hubiese hecho de este acuerdo entre la naturaleza y el espíritu una realidad.

La doctrina de Fichte (1762-1814) es la del idealismo absoluto. Descubre la unidad, la síntesis indisoluble de lo sensible y lo intelectual. Para Fichte, el yo plantea el no yo, pero únicamente para reflexionar sobre sí mismo; el ser adviene al mundo moral por la voluntad y por el cumplimiento del deber. En todo caso, el yo es su solo principio; proyecta y reabsorbe el no yo. Lo sensible y lo inteligible se reconcilian, en la historia, a través del proceso indefinido de la evolución. Es un ideal proyectado hacia el futuro. Fichte realiza de este modo la armonía entre lo consciente y lo inconsciente, pero hace constar que el curso de la historia es infinito.

Para Schelling (1775-1854), la posición cambia. Es la unidad

[15] Hegel, *Estética*, vol. I, parte I, cap. I: "De la idea de lo bello en general."

[16] *Ibid.*, Introducción.

la que se halla en el origen, en la raíz. El yo y la cosa, el sujeto y el objeto no son sino dos caras de una identidad fundamental. Schelling concibió —en palabras de Hegel— "la unidad de lo general y lo particular, de la libertad y la necesidad, de lo que es espíritu y lo que es naturaleza".[17] Schelling desarrolla estas ideas en sus obras principales: *Sistema del idealismo trascendental* (1800), *Exposición de mi sistema de filosofía* (1801), *Bruno* (1802), en que aplica sus puntos de vista a la estética.

En el *Sistema del idealismo trascendental,* Schelling considera que esta unidad se halla, en la historia, en un lejano futuro. Pero investiga la posibilidad de que haya ya en el presente algún punto en que se vea realizada la reconciliación y en que no tengamos otra cosa más que una simple esperanza de esa identidad. Se trata de sorprender en el mundo actual esa unidad. Schelling encuentra esos puntos de contacto al remontarse a la crítica del juicio: la reconciliación se opera en este mismo instante en la criatura viva y en la intuición del artista. En efecto, es imposible explicar a la criatura viva mediante la mera causalidad; debe admitirse la legislación de la finalidad, una finalidad inmanente. En la intuición del artista, hay una reconciliación entre el sujeto y el objeto, entre el determinismo y la libertad, entre el mundo espiritual y la naturaleza. En este caso, la identidad y la armonaí se realizan en el propio yo: la intuición proyecta en cierta forma a la inteligencia fuera de sí misma. El producto de esta intuición es la obra de arte. Es a la vez un producto de la inteligencia —en cuanto meditación acerca de la finalidad— y de la naturaleza, con una considerable participación del inconsciente, de la auto-organización. Al lado de lo que en la obra de arte se puede explicar hay siempre un aspecto inexplicable, que es justamente la síntesis de la naturaleza y la libertad.

Así pues, Schelling ve en la obra de arte la reconciliación de una disonancia, una aspiración encerrada en lo finito. A esto se debe que en las grandes obras sobresalientes se descubran elementos inexpresados, límites y evocaciones. Esto es lo que Hegel significa en su definición de la belleza artística: "Lo bello artístico —afirma— es un infinito representado en algún objeto finito."[18] La idea se encarna: es el símbolo. De aquí emana esa tranquila grandeza de la obra de arte de que hablaba Winckelmann: "El arte es, pues, lo que el filósofo tiene de más precioso —escribe Schelling—, porque le revela lo sacrosanto, la unión eterna y original." La obra de arte es el producto de la intuición del artista; la intuición del artista es la intuición intelectual objetivada. La obra genial, juzga Schelling, roza "los productos de la naturaleza" y "la creación de la libertad". En la identificación

[17] *Ibid.*, Introducción.
[18] *Ibid.*, cap. II: "Del ideal."

de la Idea con su realización en las cosas, no hay nada que no tenga sus repercusiones. No se trata de una participación, y es algo más que un reflejo; la energía total de la idea está obrando en la obra misma. Es esto lo que convierte en modernista la estética de Schelling: no es una simple potencia o una especie de realización que mantiene el efecto de alguna energía progresiva y debilitada y que espera su acto de algún movimiento final de conversión. Toda idea se expande en su obra. "La belleza —dice— es la coronación, lo positivo, la sustancia de las cosas."

En la *Exposición de mi sistema de filosofía*, Schelling no se detiene a situar nuevamente la reconciliación en el presente, como había hecho en su *Sistema del idealismo trascendental*, pero hace derivar el presente del término fichtiano del yo. Propone la identidad abiertamente. Schelling no parte ya del yo, ni de la naturaleza, sino de la razón absoluta. Hace de ella un término anterior, un *Ursprung*, y la considera como indiferencia tanto del sujeto como del objeto.

En *Bruno* y en sus otros escritos estéticos, Schelling establece una identificación entre la belleza y la verdad.

Jean Gibelin, en *La estética de Schelling según la "Filosofía del arte"*, obra publicada en 1934, se atiene a la tesis general de Schelling, fundada sobre la incapacidad de realizar verdaderamente las formas artísticas que corresponden al esquema y al símbolo; en la alegoría se sufre de un eterno fracaso, y entre la filosofía y el arte se presenta una perpetua separación. Una cuestión queda mal dilucidada: la referente a las relaciones entre la forma y la materia. En ese volumen, la adición "arte" en el título "filosofía del arte" limita el concepto de la filosofía, pero no lo suprime; sigue siendo esencial; lo accidental es que se trate de la filosofía en su relación con el arte; la filosofía se conserva una e indivisa. La filosofía del arte es a la estética lo que, en forma parecida, la filosofía de la naturaleza es a la física.

b) *Hegel y el arte*

Hegel parte del mismo punto al que había arribado Schelling, es decir, de la identidad entre sujeto y objeto, entre naturaleza y espíritu, o en otros términos: de lo inteligible en lo sensible.

El arte es para Hegel un elemento capital en un sistema cultural. Según él, el arte se define por la Idea, es la manifestación o la apariencia sensible de la Idea: es la Idea platónica, el modelo encarnado en la cosa particular.

Para Hegel, la estética es, en realidad, una ciencia del arte integrada en un proceso dialéctico y metafísico.

Hegel excluye la belleza de la naturaleza. No hay belleza por debajo de la fase del espíritu absoluto; únicamente se encuentra

en el espíritu opuesto a sí mismo: "Lo bello del arte es la belleza nacida del espíritu."[19] Inclusive un error del espíritu humano sigue siendo superior a toda creación natural, puesto que representa la espiritualidad. Una existencia como la del sol, por ejemplo, no es libre ni consciente; nosotros no lo contemplamos en sí y por sí mismo. Lo bello exige libertad, cualidad que es esencial del espíritu. Lo bello de la naturaleza no hace sino reflejar lo que se encuentra en el espíritu, por ejemplo los paisajes vistos por Corot; somos nosotros quienes proyectamos lo bello en la naturaleza. Las obras de la naturaleza son, para Hegel, contingentes, y por consiguiente inferiores. La naturaleza no puede tener ni el mismo valor ni la misma dignidad que el espíritu, ya que no es más que un producto de este mismo espíritu. Esta concepción de Hegel se aproxima a las reflexiones de Leibniz acerca de la individualidad: para Leibniz, la dignidad de la estética consiste en que no es una ciencia de lo general, es decir, de lo abstracto, sino una ciencia del individuo. El punto neurálgico del sistema subsiste, sin embargo: ¿cómo lo absoluto, lo infinito, pueden aparecerse al espíritu como entes sensibles? Existe aquí un abismo, y Kant tenía razón: lo absoluto realizado es una contradicción. Hegel ofrece tres maneras de esta realización, la primera de las cuales es el arte; y he aquí la paradoja resultante: hay un simbolismo por los nexos analógicos y sugestiones que percibimos a través de lo sensible. No podemos representar y exponer la Idea directamente, de donde surge la fórmula: "Lo bello se determina como la apariencia o el reflejo sensible de la Idea."[20] El ideal es, según Hegel, la encarnación de lo verdadero en las manifestaciones exteriores, y no existe sino en tanto que haya sido exteriorizado. El ideal hegeliano se sitúa a medio camino entre el naturalismo imitador y el clasicismo idealizador: el artista naturalista sólo dedica su atención a lo particular, y el artista clásico a lo general. En efecto, de una parte el ideal debe consistir en la representación simbólica de una individualidad viva, y los rasgos, por consiguiente, son individuales. Por otra parte —y aquí cita Hegel el poema de Schiller *El ideal y la vida*—,[21] frente a la vida y sus dolores se encuentra el reino de las sombras silenciosas de lo bello. Hay en el ideal hegeliano una fiel representación de los individuos y una sustitución de estas ideas por su idea purificada. Hegel justifica este doble punto de vista con ejemplos que parecen anomalías: el romanticismo y el dolor; el arte romántico no abarca exclusivamente la esfera del dolor, sino que es una reconciliación en y por el espíritu, es una sonrisa a través de las lágrimas. Hegel cita otro ejemplo, el de

[19] Hegel, *Estética*, vol. I, Parte I, cap. III: "De lo bello en la naturaleza."

[20] *Ibid.*, cap. II: "Del ideal."

[21] *Ibid.*

la pintura realista española. Por encima del carácter miserable que se revela a través de ella, se percibe una especie de indiferencia, de triunfo sobre las miserias de la vida, de desprecio hacia los bienes terrestres. En todo caso es un triunfo del espíritu.

La obra idealizadora pone así de relieve, como carácter, la concepción del ideal, lo que Hegel llama "la energía del objeto", es decir, su esencia, lo que en él hay de realmente significativo.

Pero —se pregunta Hegel— ¿cómo es posible una estética científica?

El arte, según había notado ya Kant, es demasiado frívolo para prestarse a una investigación del espíritu; no es más que una distracción; a pesar de todo, es una mera diversión; nuestra condición humana tiene otras cuestiones más esenciales que plantearse. Por lo demás, se puede discutir acerca de lo bello sin convertirlo en una ciencia.

Pero el arte, gracias a su libertad, es —según Hegel— algo muy distinto y cumple exactamente la misma misión que la religión y la filosofía: es un modo de expresar lo divino y de hacer sensible el espíritu absoluto. Los intereses más profundos del hombre y del espíritu se ven reflejados en el arte. En efecto, dice Hegel, "la ley del espíritu en su libre evolución es el retorno a sí mismo, es un movimiento en virtud del cual el espíritu requiere y conserva la conciencia reflexiva de la naturaleza".[22] Y un poco más adelante: "El principio divino, en general, debe ser concebido como la unidad del elemento natural y del elemento espiritual: estos dos elementos constituyen lo absoluto, y sólo las diferentes maneras en que se representa esta armonía explican la marcha progresiva de las formas artísticas y de las religiones."[23]

La realización particular del espíritu absoluto es el hacerlo sensible mediante el arte. Así pues, el arte sitúa en el mundo suprasensible una serie de ideas enfrentándolas a la sensación inmediata: el arte es el primer intermediario reconciliador, es la encarnación de la infinitud del mundo espiritual en la finitud de las formas. Sin duda, el arte no es sino apariencia, pero jamás se toma conciencia de lo real si no es a través de lo aparente, y en este sentido, todo lo real sería y es equívoco. De hecho, el arte manifiesta una actividad del espíritu, y además representa únicamente lo supremo de las cosas, puesto que en todo arte se efectúa una depuración, una eliminación y una intervención del artista en el sentido del espíritu. El arte no es, así, el simple reflejo de la naturaleza, sino que se impone a nosotros como la verdadera y profunda realidad. Ésta sólo nos llega en apariencia, pero en una apariencia cargada de espíritu, compenetrada de la

[22] Hegel, *Curso de estética*, t. II.
[23] *Ibid.*

verdadera realidad de las cosas. De este modo, resulta que el arte es superior a la naturaleza, "ya que a través de esta apariencia resplandece lo suprasensible".[24] La Idea aparece en él sin mutilación.

El arte pertenece al retorno del espíritu sobre sí mismo: es una encarnación no suprema. En tiempos pasados, el arte había sido confundido con la religión y la filosofía. Hoy día —comenta Hegel— "el pensamiento y la religión han dejado atrás a las bellas artes".[25] Las grandes épocas de arte griego o del arte gótico se hallaban mezcladas en la vida entera; por ello, es una ciencia posible como disciplina filosófica. Para la filosofía, no es un quehacer inferior el ocuparse del arte, que no es otra cosa sino pensamiento, y en el que todo es espíritu. "El arte —escribe Hegel— este arte que se considera indigno de la investigación filosófica, se halla más cercano al espíritu que la naturaleza."[26] "En la producción artística, el espíritu no tiene que tratar más que consigo mismo."[27] Es una enajenación del espíritu en una representación sensible.

En suma, no podría haber una ciencia de lo sensible, pero justamente el arte da motivo a que surja una ciencia, gracias a ese lado espiritual y de pensamiento. Es así como el contenido del arte, los grandes intereses del arte, se reduce a un cierto número limitado de grandes temas. Del mismo modo, la forma artística no abarca más que un número restringido de formas.

El problema de lo concreto está vinculado con el problema de la existencia de la ciencia del arte. El arte precisamente está destinado a realizar esta paradoja, de encerrar lo absoluto que es pensado en alguna cosa particular y finita. No obstante ser por completo contrario a lo sensible y a lo particular, el arte lo capta sin embargo mediante el símbolo. Sigue siendo, pues, una ciencia posible.

Podemos resumir en tres tesis la concepción que Hegel tiene de lo bello.

1) La obra de arte no es un producto de la naturaleza, sino del esfuerzo humano; es una creación humana.

2) Es creada para los sentidos del hombre.

3) Toda obra de arte tiene un fin en sí misma.

Y ante todo, la obra de arte es un producto de la actividad humana. Pero esta actividad no es absolutamente consciente; si lo fuese, se dispondría de reglas, y el arte podría enseñarse, siendo que la libertad y la espontaneidad son esenciales. De hecho,

[24] Hegel, *Estética*, vol. I, Parte I, cap. III: "De lo bello en la naturaleza."

[25] *Ibid.*

[26] *Ibid.*

[27] *Ibid.*

se requieren dos cosas: el dón, que es irreemplazable, y una técnica que no se inventa, sino que se recibe. El dón se añade a la reflexión y a la técnica; por la unión de estas dos cualidades, el artista es capaz de crear obras verdaderas y bellas.

El arte, dice Hegel, "ha recibido el bautizo de lo espiritual y no representa sino aquello que se ha formado siguiendo la esencia de este espíritu".[28] El espíritu, incorporado a la obra de arte, le proporciona la duración:

El busto
sobrevive a la ciudad.[29]

Se pretende que el arte es obra humana y que la naturaleza es obra de Dios; pero esto es un sofisma; es también Dios —afirma Hegel— quien se manifiesta a través del espíritu humano, y éste es inclusive su suprema expresión: "El espíritu es la manifestación suprema de Dios."[30]

Esta actividad humana del arte se vincula a la actividad del hombre en general. El arte penetra en las cosas para quitarles su "reacia extrañeza". Penetra en la "necesidad razonable que tiene todo hombre de tomar conciencia intelectual del mundo exterior y del mundo interior como de un objeto en que el que reconoce su propio yo".[31]

La naturaleza de esta actividad ha sido interpretada de manera diversa. Para Aristóteles, el instinto de imitación era irresistible. Para Hegel, en cambio, una buena parte de la característica del hombre —a saber, la conciencia— se encuentra en el arte: es el reflejo del espejo, *velut in speculo*, el reconocimiento de su propio yo en las cosas, con lo cual Hegel anuncia ya la *Einfühlung*, o, como dice Basch en breves palabras: "los sentimientos objetivos".[32] En la naturaleza se reconoce al hombre; en la humanidad y entre los seres humanos, se reconoce al hombre en sí. En ciertos momentos, según dice Emerson, el hombre, al encontrarse frente a frente con otro hombre, ve de repente cómo de este hombre brota "el gigante que somos". La obra de arte es, en suma, específicamente diferente de un producto de la naturaleza.

La segunda tesis desarrollada por Hegel sobre lo bello se refiere a la obra de arte hecha para el hombre y para los sentidos del

[28] *Ibid.*
[29] Théophile Gautier, *Émaux et Camées*: *L'Art.*
[30] Hegel, *Estética*: "De lo bello en la naturaleza."
[31] *Ibid.*
[32] Basch, "Les origines et les fondements de l'esthétique de Hegel", *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1931, núm. especial dedicado a Hegel.

hombre. El elemento sensible desempeña en el arte, sin discusión alguna, el papel predominante. Los ingleses incluso afirman que el arte es una provincia de lo agradable. Hegel, como Kant, lo elimina. No considera que hay ciencia posible en el dominio de lo sensible. Sin duda, el dominio de lo inconsciente juega un importante papel, pero "lo que sentimos permanece encerrado en las formas de la subjetividad más singular".[33] Es decir: es irreductible e individual. Para Hegel, construir una estética de la sensación y del sentimiento parece absolutamente imposible. El peligro que se corre frente a una obra de arte es el entretenerse principalmente con el análisis y el buscar el matiz que la traduce: es el objeto de arte del que debe uno ocuparse.

En cuanto a los sentimientos del temor, del placer, de lo agradable, hay otras creaciones del espíritu humano que los pueden suscitar: por ejemplo la religión, la elocuencia, la historia. Los estéticos psicólogos dirán que nos las habemos aquí con la forma del sentimiento de lo bello, el gusto. Ahora bien, el gusto es un sentimiento al que se añade la reflexión. Lo que hay de profundo y de verdadero en la obra de arte escapa, según Hegel, tanto al sentimiento particular de lo bello y al gusto como al sentimiento en general: "Lo que hay de profundo en la obra de arte invoca no solamente a los sentidos y a la reflexión abstracta, sino a la plena razón y al espíritu entero."[34]

Examinemos, pues, la obra de arte como un objeto, y luego en la subjetividad del artista y de su genio: "La obra de arte —dice Hegel— no existe únicamente para la intuición sensible como objeto sensible, sino asimismo para el espíritu... Lo que no es solamente sensible en nosotros, sino espiritual, se ve afectado por la visión o la audición de la obra de arte y debe hallar en ella una satisfacción."[35] La intuición sensible se encuentra en la base del deseo. Pero la primera particularidad de la contemplación es la de que no consume su objeto, sino que lo deja vivir dentro de nosotros. El artista "lo contempla sin deseo como una cosa que nada más existe para lo que hay de teórico en el espíritu".[36]

Si la intuición sensible no se halla sola, ello no quiere decir que estemos forzosamente en presencia de un proceso puramente intelectual. Se debe dar el salto a la idea, pero sin que el pensamiento "se aleje de la objetividad inmediata que se le ofrece".[37]

"En el campo de la estética —dice Hegel—, lo sensible no se nos debe aparecer más que como superficie y apariencia."[38] La

[33] Hegel, *Estética*: "De lo bello en la naturaleza."
[34] *Ibid.*
[35] *Ibid.*
[36] *Ibid.*, vol. II, sección I: "De la forma simbólica del arte."
[37] *Ibid.*
[38] *Ibid.*

estética se encuentra, pues, a medio camino entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento puro, y excluye la sensibilidad material, es decir, los sentidos inferiores (olor, gusto y aun tacto), para no dejar más que los dos sentidos teóricos e intelectuales del ser humano: la vista y el oído. La gran fórmula de la estética de Hegel reza como sigue: "En el proceso estético, lo sensible se espiritualiza y lo espiritual aparece como sensibilizado."[39]

De este modo, la creación artística no es ni un trabajo mecánico que sólo requiere habilidad manual, ni tampoco una actividad científica fundada en conceptos: "Es —concluye Hegel— una actividad inconsciente de lo que, en el hombre, pertenece a la naturaleza."[40] Es el dón, pero el dón amaestrado y dirigido por el espíritu.

Y finalmente, en su tercera tesis sobre la concepción de lo bello, Hegel desarrolla la idea de que toda obra de arte tiene su fin en sí misma. Es un simple instinto natural a reproducir y que se satisface cuando la representación ha sido lograda. Es un empeño vano, en efecto, el reproducir lo que ya existe. Igualmente imposible es rivalizar con la naturaleza. Aun las representaciones casi perfectas no constituyen la verdadera meta del arte, y los retratos verdaderos no son, necesariamente, los que más se parecen a los modelos. El fin de las bellas artes no es imitar, sino suscitar, mediante determinados espectáculos, nuestras pasiones y nuestros sentimientos, despertar los acontecimientos humanos a través de los multiformes espectáculos de la naturaleza.

c) *Divisiones de la* Estética *de Hegel. El sistema de las artes*

La *Estética* de Hegel comprende tres partes:

1) La estética general, que abarca el estudio general de la belleza artística y el nexo entre el ideal y la naturaleza, con los instintos artísticos particulares.

2) Las distinciones esenciales según la cristalización en grandes formas: el arte simbólico, clásico y romántico.

3) El sistema de las artes a partir de la idea directriz del sistema.

La división de la evolución de las artes en tres categorías capitales corresponde al milagro de una idea que aparece en la intuición sensible bajo una vestimenta sensible. Según la manera en que la idea aparece en la forma, Hegel distingue tres momentos dialécticos y tres edades en el arte.

En el arte *simbólico,* la idea es incierta, confusa, indeterminada. No es todavía una idea concreta, sino una idea abstracta

[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*, vol. I, Parte I, cap. II: "Del ideal."

que se mantiene en lo exterior. No es adecuada a la forma, y esta inadecuación de la Idea permanece simbólica, no obstante la belleza concreta del arte: por ejemplo el buey Apis, que representa la fecundidad del Nilo. De aquí deriva ese esfuerzo por amplificar la Idea: la idea no se encuentra en la forma ni crea una unidad con ella, sino que se queda afuera. Por ello jamás forma parte de la categoría de lo bello, únicamente de la categoría de lo sublime: hay, pues, en el arte un "panteísmo" artístico.

En el arte *clásico*, la encarnación adecuada de la Idea se efectúa en una forma adecuada a esa idea. Esta paradoja puede realizarse, ya que existe en la naturaleza un ser privilegiado en que esta armonía se lleva a cabo: en el hombre. Los rasgos de un rostro humano y los movimientos de un cuerpo humano se representan mediante la escultura del hombre, en que lo espiritual se presta como por sí solo a la encarnación sensible.[41]

En el arte *romántico* continúa la actividad de la Idea que manifiesta su superioridad y su inadecuación esencial a todo objeto finito y sensible. Se establece una nueva inarmonía; el espíritu recuerda que él es la subjetividad infinita de la idea. Lo verdadero divino es algo que rebasa toda encarnación artística: es una aspiración. El artista toma conciencia de la imposibilidad de cristalizar el infinito. Pero aquí interviene una nueva característica: no es ya la exterioridad de la Idea, sino su intimidad espiritual, interior, la que crea el desequilibrio. La Idea es consciente de sí misma y deja de ser indistinta e indeterminada: rompe la envoltura. También aquí la Idea es una aspiración. La música es el verdadero símbolo de este arte.

El sistema de las artes de Hegel tiene sus leyes: el ideal, el espíritu absoluto se realizan en los materiales siguiendo el mismo ritmo.

El espíritu absoluto es Dios, que vive y se desarrolla en la naturaleza. Cuando se pasa al ámbito del arte, las tentativas para expresarlo resultan torpes; la espiritualidad pura se halla en los bloques de piedra. La arquitectura es, así, el arte simbólico por excelencia; es el arte más gastado, "abre el camino".[42] Se adecúa el exterior a la aparición de la divinidad: la casa de Dios es el templo.

Posteriormente, en el arte clásico la presencia de Dios mismo aparece en una forma sensible: tenemos así la escultura. "El espíritu que representa la escultura es el espíritu que descansa en sí mismo y que no ha sido segmentado en el juego de las contingencias y de las pasiones."[43] Se trata, en el fondo, del ideal de

[41] Cf., en este sentido, la *Historia del arte* de Winckelmann.

[42] Hegel, *Estética*, vol. III, Parte I, cap. I: "Del principio de la escultura verdadera."

[43] *Ibid.*, cap. II: "Del ideal en la escultura."

Winckelmann. Quedan por traducirse los sentimientos móviles, todo el *pathos* de las masas que se concentran en él, la espiritualidad y los sentimientos de la humanidad: es la inspiración romántica. Los materiales más dúctiles son el color y el sonido, y después, el sonido convertido en signo. La pintura, la música y la poesía son las artes románticas. Lo espiritual, al influir en el material, lo arrastra consigo. Lo más espiritual es la poesía, que se sitúa en el dominio de los sentimientos, y más que de los sentimientos, en el de la Idea. Es el momento en que el espíritu absoluto va a abandonar el arte en favor de la filosofía.

Siguiendo a Herder, podemos resumir el espíritu de la época diciendo que es el siglo de lo concreto de la historia, del estudio del espíritu humano y de su cultura. Es, en todo caso, una evolución y una dialéctica. Al arte se le reserva un lugar privilegiado: el lugar del nacimiento del espíritu absoluto: se trata de una hipóstasis todavía sensible.

4. *Solger y Richter*

Para el estético Solger (1789-1819), el arte tiende a ofrecer una concepción ideal del mundo a través de la ironía. En efecto, el arte debe proponerse la imitación de la creación divina. Pero, al igual que toda cosa humana y terrestre, la belleza no es más que vanidad si se la compara con las creaciones de Dios, por lo que en todas las bellezas del arte siempre queda un sentimiento de verdadera nostalgia. Según Solger, ninguna obra de arte se puede concebir y ejecutar sin la ironía que, con el contrapeso del entusiasmo, es el motor de toda actividad artística. Esta obra de arte es como un paradigma platónico; representa un símbolo de la realidad.

Solger es un precursor del movimiento de la ironía trascendental. Su concepción de la ironía difiere considerablemente de la ironía romántica, que tiene su trascendencia dentro de sí misma, no a través de Dios. El movimiento trascendental de Solger acabará en la trascendencia de Dios.

A su concepción del arte y de la belleza se opone su concepción de lo feo. Su teoría de lo feo es la oposición directa de lo bello.[44] Lo concibe como una verdadera categoría estética que ocupa un rango similar a la de lo sublime o de lo cómico.

Richter, conocido como Jean-Paul (1763-1825), es uno de los principales representantes del movimiento de la ironía trascendental. Este movimiento, más romántico que serio, considera que en el universo todo es ironía.

Jean-Paul es un gran humorista. En Alemania, Lessing tacha-

[44] Solger, *Vorlesungen über Aesthetik*, p. 101.

ba al humor como un "desorden" y una "libertad caprichosa" de un espíritu que pretende no revelar de sí más que su capricho: es la *Laune*, si bien en su dramaturgia, Lessing se reprocha el haber traducido humor por *Laune*, términos más bien disímiles. Herder, Schubert, Jung-Stilling juzgan la palabra *Laune* como suficiente. Al cabo triunfó el punto de vista de Tieck, quien afirma que el concepto humor no se puede traducir al alemán ni por *Laune*, ni por *Geist*, ni por *Witz*. En Alemania se había imitado al humorista inglés Sterne, pero bajo la forma más exterior de meros arabescos caprichosos, de una manera libre y sin reglas. El romanticismo alemán lo quiere emparentar con la ironía romántica, y en cierta forma se convierte en un signo de la independencia mantenida por el artista frente a su obra. La personalidad del escritor juega así libremente con las creaciones de su fantasía. Para Novalis (1772-1801) es "una manera que se reviste según le place a uno y en la que lo arbitrario hace caer todo lo chistoso". Para Schlegel (1767-1845), el humor puede ser premeditado a condición de que no lo parezca. Hoffmann dice que "el humor nada tiene en común con su aborto de hermana, la burla".

El poeta lírico alemán Eichendorff (1788-1857), y sobre todo Jean-Paul, proponen una explicación ambiciosa y metafísica del humor: "El alma moderna —dice el último—, consciente a la vez de lo infinito que hay en ella y de las limitaciones que descubre a su derredor, se refugia en el humor, que es el indicio de ese conflicto entre el ideal inmanente y la realidad invencible. Al no poder conciliar estos contrastes, el humor juega con ellos en una especie de desesperada jovialidad."[45] Jean-Paul muestra además ese contraste del humor definiéndolo como una lágrima en un ojo que sonríe. Hay en él una especie de sencillez próxima al llanto, una mezcla de sensibilidad, fantasía y malicia a la vez que de seriedad. Sus novelas[46] carecen de unidad y de vista de conjunto, defectos propios del humorista incapaz de clasificar y componer: "Prefiero saltar y no marchar" confiesa en su *Diario*.

Este movimiento de la ironía trascendental, al que pertenecen Lichtenberg (1742-1799) y Jean-Paul, presenta aún algunas características del periodo *Sturm und Drang* y anuncia ya en otros rasgos el romanticismo.

5. *Schopenhauer*

a) *El papel y el lugar del arte en la filosofía de Schopenhauer*

La filosofía de Schopenhauer (1788-1860) se desarrolla en este periodo tan recargado de sistemas enredados como lo es el del

[45] Jean-Paul, *Introducción a la estética*.

[46] Jean-Paul, *El matrimonio, la muerte y la boda del abogado de los pobres F. St. Siebenkäs; El titán; La edad del pavo*, etcétera.

idealismo poskantiano. La conclusión se hallaba ya en Lessing: "Nada en el mundo se da aislado."

Schopenhauer, como algunos de sus contemporáneos —citemos a Nietzsche—, gusta de hablar como profeta y de tratar acerca de la universalidad y de las concepciones de conjunto. Pertenece cabalmente al periodo de los "talentos forzados", según lo llamaba Goethe.

En una filosofía tal, naturalmente el arte, como tampoco en los sistemas poskantianos a que esta filosofía se opone, se encuentra aislado o separado. Pero contrariamente a la concepción del arte en una "filosofía de profesores", según se mofaba Schelling, su propia concepción presenta un doble aspecto: es, por un parte, una gnosis y una terapéutica, y por la otra, es una sabiduría.

Sus primeras obras carecerían de todo éxito (entre ellas están: *La cuádruple raíz del principio de razón suficiente* [1813], *El mundo como voluntad y como representación* [1820]); no se le hizo mayor caso cuando impartió un curso en Berlín en 1820, y después de ello llevó una vida ociosa. Se retira a Francfort, donde escribe sus últimas obras: *La voluntad en la naturaleza* (1836), *Los dos problemas fundamentales de la ética* (1841) y *Parerga et Paralipomena* (1851). La vida de Schopenhauer explica la actitud de combate hostil a toda enseñanza filosófica oficial y el tono polémico con que habla de los "filósofos de universidad". Esta vida explica igualmente la ausencia de construcción sistemática en su filosofía; un pensamiento único sirve de nexo a las más diversas digresiones, los *parerga* y los *paralipomena;* su razonamiento es de aliento breve, pero es dueño de la intuición de analogías y de un gusto por las rapsodias y los episodios. La audacia de su sistema y la unidad indivisible de su pensamiento se plantean como verdades primeras; en ningún momento requieren la búsqueda de su demostración en cuanto a que son consecuentes consigo mismas, a diferencia de lo que hacen otros filósofos. Kuno Fischer habla del "brillante mosaico" de su estética, compenetrada de sus vastas lecturas sánscritas, griegas, latinas y españolas.

Resumamos los cuatro puntos esenciales de la filosofía de Schopenhauer: su pensamiento único, la cuádruple raíz, la voluntad y su doctrina, y el fundamento de la moral.

Para comenzar: su pensamiento único. Schopenhauer considera el mundo como una magia. Mediante la evocación se le puede quitar lo ofensivo al fondo malo de las cosas, y las potencias de lo real no son nocivas sino cuando permanecen oscuras. Por la filosofía, la esencia del mundo "se desvela como una voluntad";[47] y en el instante en que se le revela al ojo filosófico, ese querer-vivir, esa voluntad pierde su virtud maléfica. Para con-

[47] Cf. Goethe, *Fausto.*

jurar el maléfico encanto, basta con un pesimismo en busca de liberación.

Schopenhauer ataca el idealismo kantiano al discutir el paralogismo de Kant y el principio de causalidad. Para Schopenhauer, el mundo es nuestra representación; no hay en él una realidad en sí; el objeto trascendente es contradictorio. Contrariamente a la concepción del nóumeno, Schopenhauer sostiene que un fenómenismo radical no distingue ya la sensibilidad del entendimiento, ni lo dado de lo construido. Nada hay independiente o aislado[48] que pueda ser objeto para nosotros. Todas nuestras representaciones se hallan necesariamente conectadas y ligadas entre sí. La necesidad de un *nexus*, es decir, del nudo, es la raíz común de las cuatro fuentes del principio de razón suficiente, pero esta necesidad no es más que una ley de nuestro espíritu.

En *El mundo como voluntad y como representación*, considera que el mundo es un enigma, un querer absurdo que sería consciente y abandonaría el conocimiento discursivo en favor de la intuición. La experiencia interior revela el fondo de nuestro ser: tendencias, aspiraciones, necesidades, en suma, nuestra voluntad, ella misma en estrecha unión con nuestro cuerpo. Pero hay en nosotros motivos que únicamente explican la particularidad de la voluntad para cada acto. El motivo "no explica en lo más mínimo lo que este ser quiere en general ni lo que quiere de esta manera." Tanto más puesto que otros cuerpos representan otras voluntades, y no todas ellas han sido esclarecidos por el intelecto, si bien al descender poco a poco se hace patente el fondo común de toda la naturaleza: tendencia pura y simple, voluntad ciega e irracional. El profundo irracionalismo de Schopenhauer se opone a la dialéctica ascendente del espíritu en Hegel, así como se distingue la profundidad de la intuición con relación a la superficialidad del espíritu discursivo. Voluntad ciega, única para todos los seres, que produce sin razón y sin ruido, es sin embargo una experiencia interior que va más lejos que el conocimiento del mundo de la ciencia.

Finalmente, el fundamento de la moral descansa, según Schopenhauer, en la piedad como forma de conversión. En efecto, el propio conocimiento está al servicio de la voluntad de vivir; no llega más allá de la mera superficie de las cosas, del fenómeno. El mundo es simplemente mi representación y no explica en modo alguno las tendencias profundas, la voluntad de vivir. Pero el conocimiento puede ser el principio de una conversión, como por ejemplo en el caso del conocimiento contemplativo. La intuición de las esencias, las Ideas de Platón, que Schopenhauer

[48] Cf. *insuliert*, la concepción del aislamiento en el mundo.

pretende unir en una síntesis con la doctrina de Kant, constituyen el modo eterno, inmutable de la cosa, la objetivización particular de la voluntad profunda del mundo. El conocimiento, en fin, permite descender al fondo común de todos los seres: "Tú eres eso." De aquí deriva la moral de Schopenhauer, doctrina de salvación que abarca dos aspectos: por una parte, suprime el querer-vivir por una verdadera conversión y elimina de esta manera el dolor: he aquí el espíritu negativo; por otra parte, se abstrae de sí misma, pero se reconoce al reconocer su identidad con los otros y con la totalidad: tenemos aquí la piedad y el aspecto positivo de la doctrina. Es una moral de liberación, equivalente a la voluntad desvelada y transformada en inofensiva. No hay más que un suicidio metafísico válido: la conversión.

Hay otro modo de liberación, verdadero en cuanto propedéutica: pues al lado de la raíz mencionada, la piedad, hay una segunda raíz del sentimiento panteísta: es el arte, que consiste en adormecer a la voluntad mediante un encanto y en restituir al conocimiento su intuición de las esencias y su virtud contemplativa. El genio y el asceta son los dos instrumentos de la conversión. Esta segunda contemplación, transitoria, ya no eterna, semejante a un estado de tregua en que el sufrimiento se halla como adormecido, pero en donde no hay una paz como en la contemplación piadosa del asceta, es la contemplación estética.

b) *Rasgos fundamentales de la estética de Schopenhauer*

Se ha calificado la estética de Schopenhauer de "rapsodia", y con frecuencia se le ha reprochado su fragilidad. En su volumen consagrado a la estética de Schopenhauer, André Fauconnet hace notar que se trata de una "fragilidad metafísica"[49] y no de un sistema arquitectónico bien construido. En el fondo, es el resultado de una ordenación y de un método místicos.[50]

La doctrina del arte de Schopenhauer se expone en el Libro III de *El mundo como voluntad y como representación*. Pero ya desde sus primeras obras anuncia el pensador en cierto modo esta doctrina. Schopenhauer se propone enmendar el error de Kant acerca de la naturaleza del principio de razón suficiente e intenta crear una teoría del conocimiento y del mundo en la que concede toda la importancia a la voluntad y a la representación. La intuición, tal como la concibe Schopenhauer, es la forma misma del saber, es el grado más elevado en la escala de valores. Esta concepción del conocimiento tiene por consecuencia su teoría de los colores; Schopenhauer considera los colores como una cualidad

[49] A. Fauconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*, Alcan, París, 1913, p. 59.

[50] Cf. Erich Schmidt, *Schopenhauer und die Mystik*.

oculta. Esta teoría de los colores constituye el punto de partida de su teoría de los sentidos: las sensaciones que sirven para captar objetivamente el mundo exterior no deben ser ni agradables ni dolorosas; deben dejar a la voluntad en un estado de indiferencia. La doctrina del placer estético en Schopenhauer deriva de esta teoría de los sentidos. La vista del sol poniente, por ejemplo, nos procura un vivo placer porque la sensación de los colores "en que la energía es exaltada por la transparencia"[51] nos permite una contemplación desinteresada y anula la voluntad; el placer estético se señala ante todo por su carácter negativo.

Estos principios nos encaminan hacia los temas capitales de la doctrina sobre las artes expuesta en el Libro III de la obra citada. Examinaremos sucesivamente: la esencia del arte, la contemplación estética, la jerarquía de las artes, los órganos y la percepción sensible, y finalmente la teoría del genio.

Comencemos por considerar la esencia del arte. El título del Libro III de *El mundo como voluntad*... es "La Idea platónica; el objeto del arte". Esto nos indica que Schopenhauer construirá su doctrina de lo bello sobre la teoría de las Ideas. Tras haber establecido su teoría fundamental del mundo como voluntad y representación, Schopenhauer se enfrenta a una doble contradicción: o bien renuncia a poner en un orden la secuencia del fenómeno, o bien renuncia al paradigmatismo de Platón y a su teoría de las Ideas. A las cosas individuales que carecen de diferencia específica se oponen los seres individuales, o sea las Ideas que se distinguen por su cualidad, y no solamente por su cantidad. La Idea, según Schopenhauer, no se opone a la esencia y no es accidental; se compone de lo que hay de esencial en todos los grados de la voluntad. No debe oponerse la teoría de las Ideas de Platón a la teoría de la razón pura de Kant, que Schopenhauer trata de conciliar para llegar así a su propia concepción de la esencia del arte.

Según Schopenhauer, la ciencia tiene como objeto únicamente las relaciones. Llega un momento en que se da cuenta de su insuficiencia y conduce al sabio al conocimiento puro, a la contemplación estética y desinteresada: la intuición sustituye aquí a la dialéctica. En lugar de explicar las cosas y los seres, el sabio intentará penetrarlos; la contemplación sustituirá a la explicación. En otros términos: el arte reemplazará a la ciencia. Esta contemplación deberá basarse en un ser inmutable y eterno. Para tener y alcanzar esta contemplación, debe uno elevarse del fenómeno a la Idea que, por ser Idea, no será ya objeto de ciencia y escapará al principio de razón suficiente. André Fauconnet resume de esta manera la teoría de Schopenhauer y la opone a la de

[51] Schopenhauer, *El mundo como voluntad*..., vol. II.

Kant: "El juicio estético, esencialmente desinteresado, se opone, en Kant, a los otros juicios interesados, absolutamente del mismo modo como la actividad voluntaria del sujeto que no conoce sino en vista de la acción, de la lucha, se opone en Schopenhauer a la contemplación del sujeto puro."[52] La contemplación estética está compuesta, pues, de dos elementos: por un lado, de la Idea, y del otro, de la aparición del sujeto puro con la feliz objetividad de sus intuiciones: "Cada uno es feliz cuando es todas las cosas, e infeliz cuando no es más que individuo."[53]

Del hecho de que cada cosa expresa una idea resulta que cada cosa es bella: lo bello está, así, en la actitud y es una actitud. En efecto, las cosas serán más o menos bellas según si la contemplación estética es más o menos objetivada.

De esta objetivación de la contemplación, Schopenhauer extrae un primer principio para establecer una jerarquía de las artes. Parte de los grados inferiores y llega a la belleza perfecta que, según él, es la belleza humana. Las ideas de fuerzas naturales (resistencia, pesantez, luz) corresponden a la arquitectura. Las ideas de la naturaleza vegetal tienen su contraparte en el arte de los jardines, en la pintura del paisaje, etc., y las ideas de la naturaleza animal organizada la tienen en la pintura y en la escultura de animales. La idea de la humanidad actuante corresponde a la pintura de historia. Y finalmente, las ideas de la humanidad pensante expresadas por el lenguaje encuentran su correspondencia en la poesía.[54] Si esta clasificación de Schopenhauer es muy relativa, al menos la voluntad, el querer, se mantiene entera en cada una de las artes.

La impresión estética constituye para Schopenhauer un segundo fundamento de la jerarquía de las artes. Podemos clasificar éstas según la creciente objetividad dada al placer estético. El elemento subjetivo predomina en la arquitectura. En la escultura y la pintura vemos acrecentarse el elemento objetivo. Y este elemento llega originalmente a su predominio en la poesía y la tragedia.[55]

Schopenhauer propone aun un tercer principio jerárquico de las artes, a saber, que todas las artes deben manifestar un desacuerdo en sus tendencias y la lucha de fuerzas contrarias. Cuando este conflicto cambia de aspecto, el arte cambia de forma. "A decir verdad —escribe Schopenhauer—, la lucha entre la pesantez y la resistencia es la que constituye por sí sola el interés de la arquitectura hermosa: hacer resaltar esta lucha de una manera

[52] Fauconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*, p. 108.
[53] Schopenhauer, ed. Deussen, t. III, p. 183.
[54] Cf. Fauconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*, p. 64.
[55] *Ibid.*, p. 71.

compleja y perfectamente clara, he aquí su misión."[56] Un aspecto de esta ley de contraste vuelve a encontrarse en la pintura y principalmente en el arte del retrato. En la "pintura de historia" tenemos la misma oposición: "Pintura e historia, eternidad y tiempo, esencia y apariencia, intuición y concepto, arte y ciencia, tales son los diferentes términos del conflicto que caracteriza esta nueva forma de figuración estética."[57] En poesía, es la oposición entre las palabras abstractas y la idea perseguida. En la poesía lírica, la oposición entre la voluntad y la actitud contemplativa del poeta. Para la arquitectura, nos hallamos en presencia de la lucha de fuerzas; en lo que respecta a la epopeya, al drama y a la tragedia, es la lucha de las pasiones, de las creencias, de los sentimientos y de los deseos. La voluntad humana es una, pero sus múltiples manifestaciones luchan y combaten. Es en la tragedia, que aporta el conocimiento a través de la piedad, donde se encuentra el término final de esta ascensión de las artes, es decir, el jaque progresivo a la voluntad de vivir.

En esta jerarquía de las artes, "está excluido un arte de nuestro estudio... la música. Está situada completamente fuera de las otras artes".[58] Todas las artes se hallan subordinadas a las Ideas del universo, mientras que "la música, que va más allá de las ideas, es enteramente independiente del mundo fenoménico; lo ignora de manera absoluta y podría, en cierto modo, continuar su existencia incluso cuando el universo dejara de existir".[59] Mientras todas las otras artes son reproducción de ideas, la música es una reproducción de la voluntad. La música es una manifestación directa de la voluntad de vivir, en el mismo sentido y con el mismo rango que el universo. La *catharsis* de las artes y de la tragedia ocupa aquí el primer plano porque procuran la renuncia hipnótica. La representación abandona su papel de conocimiento práctico para adoptar un carácter de hipnosis, como si fuese un instrumento de *nolle*. El arte se convierte así en una terapéutica.

La jerarquía de las artes según Schopenhauer lo lleva a elaborar una doctrina de la percepción sensible y a estudiar los diferentes sentidos. Schopenhauer clasifica los sentidos por un orden de "dignidad relativa"; son más o menos "dignos" según sean más o menos susceptibles de placer o de dolor. La vista, y en seguida el oído, son los sentidos superiores; el tacto, el olfato y el gusto, los sentidos inferiores. Únicamente los sentidos superiores son capaces de abrirnos el campo de la estética. El tacto, el olfato

[56] Schopenhauer, ed. Deussen, t. I, p. 43.
[57] Fauconnet, *L'esthétique de Schopenhauer*, p. 79.
[58] Schopenhauer, ed. Deussen, t. I, p. 304.
[59] *Ibid.*

y el gusto son, sin duda, sentidos útiles, pero provocan sensaciones mezcladas de placer y de dolor que, en lugar de favorecer la intuición pura, estimulan la voluntad. La voluntad no está aquí en juego, en contraposición a la vista y el oído, ya que el nervio óptico y el nervio acústico son insensibles al dolor. Las percepciones visuales, dice Schopenhauer, se dan "en el espacio", y las auditivas, como la música, "en el tiempo". La vista es un "sentido activo", es decir que todos los espectáculos que desfilan ante los ojos y se les ofrecen no estorban para nada el trabajo del espíritu. El oído es un "sentido pasivo", o sea que el nervio auditivo es herido directamente por la conmoción del nervio. La vista es el sentido intuitivo del entendimiento, mientras que el oído es el sentido de la razón que piensa. A esta teoría de los sentidos de Schopenhauer corresponde una teoría demasiado esquemática de las artes: las artes de la vista son la arquitectura, la escultura, la pintura; el arte del oído, la música. La poesía forma una clase aparte. El lenguaje desempeña para la poesía el mismo papel que la luz para la pintura y el sonido para la música. A propósito de la poesía insiste Schopenhauer en la expresión de la Idea: "La Idea —dice— es la unidad que se transforma en pluralidad mediante el espacio y el tiempo, formas de nuestra apercepción intuitiva; el concepto, en cambio, es la unidad extraída de la pluralidad por medio de la abstracción, que es un procedimiento de nuestro entendimiento; el concepto puede denominarse *unitas post rem*, la Idea *unitas ante rem*."[60] No obstante su utilidad, el concepto es estéril desde el punto de vista artístico, mientras que la Idea es la fuente verdadera de toda obra de arte.

Para numerosos estéticos, el hombre de genio es aquel cuya voluntad es más tenaz y más potente que en los otros. El oficio y la técnica del hombre de genio se convierten en él casi en segunda naturaleza. Schopenhauer hace poco caso de la técnica en la estética de las artes. En su teoría del genio, reconoce una oposición entre la razón y la contemplación, que corresponde a la oposición entre el conocimiento y el genio. El genio no es para él, pues, una forma de conocimiento, puesto que no descansa en la razón, sino en la contemplación; es, pues, una actitud. Es, en efecto, "la fuerza interior de un alma artista"[61] espiritual enfrentada al universo. Esta actitud contemplativa se aproxima a la contemplación platónica, que es una conversión debido a que se orienta hacia las Ideas. En Schopenhauer, la contemplación artística del genio también es una conversión, en el sentido propio de la palabra, ya que se orienta hacia la belleza de la naturaleza.

[60] Schopenhauer, *El mundo como voluntad...*
[61] *Ibid.*

[redacted]del genio —escribe Schopenhauer— exige un olvido [redacted]la personalidad y de sus relaciones."[62] Trazando un [redacted] el hombre de genio y el hombre común, Schopen- [redacted] en este fenómeno de contemplación que constituye [redacted]o de su tesis. "En el hombre de genio —afirma— [redacted] conocer, gracias a su hipertrofia, se sustrae por [redacted] al servicio de la voluntad; por consiguiente, se de- [redacted]plar a la vida por sí misma, se esfuerza por conce- [redacted] cada cosa, no sus relaciones con las otras cosas... [redacted]bres comunes, la facultad de conocer es la linterna [redacted]el camino; para el hombre de genio, es el sol que [redacted]mundo."[63]

[redacted]uer establece un nexo entre la infancia y el genio; [redacted]serva un predominio de la representación. En el [redacted]to, al igual que en el genio, predominan el sistema [redacted]rebral, y a la edad de siete años el cerebro humano [redacted] su volumen. De aquí proceden la inteligencia y la [redacted] espíritu de la mayoría de los niños. El parecido [redacted] y el niño se manifiesta, pues, en "el exceso de fa- [redacted]onocimiento en comparación con las necesidades de [redacted]y en la preeminencia de la actividad puramente in- [redacted] de ello resulta."[64] Su parentesco se hace patente [redacted]idad, en la extrema simplicidad que constituye uno [redacted] del genio verdadero, y en la sensibilidad. "Lo que, [redacted]stituye el genio es que el predominio, natural en el [redacted]tema sensible y de la actividad intelectual, persiste [redacted] en el genio durante toda su vida, con lo que se hace [redacted]

[redacted]ación, Schopenhauer establece un parentesco entre [redacted] demencia. "Se pasa por loco en cuanto de las cosas [redacted]derivan las ideas eternas."[66] La locura se manifiesta [redacted]organización de la memoria; el loco no tiene más [redacted]cimiento muy relativo del pasado, pero un conoci- [redacted]so del presente: "Pero desconoce —afirma Schopen- [redacted]conexiones y las relaciones entre los hechos: éste es [redacted] sus errores y de sus divagaciones; de aquí deriva [redacted]punto de contacto con el hombre de genio."[67]

[redacted] tal como lo presenta Schopenhauer, consiste, pues, [redacted]d de liberarse del principio de la razón, de hacer [redacted]de las cosas particulares..., de reconocer las Ideas".[68]

[redacted]id.
[redacted]id.
[redacted]id.
[redacted]id.
[redacted]id.
[redacted]id.
[redacted]id.

La estética de Schopenhauer plantea un doble problema: en qué medida las exigencias del pesimismo son compatibles con las del arte, y en segundo término, la cuestión del triunfo y la negación del querer. Podemos ofrecer tres conclusiones.

El arte actúa como una gnosis y como una terapéutica. Revela la inteligibilidad del mundo; sana de una voluntad absurda. Es una catarsis muy particular que consiste en exorcizar la voluntad, así como la tragedia purgaba las pasiones, según Aristóteles. "Parecemos prisioneros que festejan un día de descanso, y nuestra rueda de Ixion no da más vueltas."[69] Es una verdadera conversión en la que se ve al arte actuar como un conjuro y adormecer a la voluntad. Pero se le ve también servir como instrumento al conocimiento de las esencias por el sentimiento panteísta: "Tú eres eso."

De todo ello resulta el carácter provisorio e insuficiente del arte, inclusive del Arte según Schopenhauer, o sea de la música. Hacer música es, realmente, *ser*, es querer todavía, y por lo tanto sufrir. Su teoría de lo bello llevó a Schopenhauer obligadamente a la doctrina del Nirvana, única auténtica negación del querer-vivir.

Las fallas del sistema estético de Schopenhauer son muy claramente patentes. Así como el aspecto hindú del sistema de Schopenhauer, con el ascetismo contemplativo, se puede considerar un logro, y la parte cristiana, en cambio, un fracaso, así también en su estética aparecen los peligros de toda filosofía de la contemplación, ya que el arte pertenece al orden de la acción. Como Plotino, para quien el ojo del filósofo se las pasa sin el arte para dirigirse hacia el interior,[70] única conclusión consecuente de las estéticas contemplativas, Schopenhauer salta a la actitud artística, pero le fallan las artes. Logra una descripción de la contemplación y del sentimiento estético, pero fracasa en su teoría del genio creador.

Según Schopenhauer, la existencia del arte sigue siendo un problema. ¿Es una esencia o un grado? El arte es, por esencia, una voluntad de vivir: para Schopenhauer no es más que un grado inferior de renuncia. Su valor se mide, en todo caso, por la imperfecta liberación que representa. El artista es un asceta fracasado o que no ha pasado por su última metamorfosis. El artista no es él mismo, sino que es un asceta en vías de serlo, capturado todavía en las redes de la ilusión. El último avatar del artista, en una filosofía del pesimismo que quiera ser consecuente, tendría que ser una vida de silencio.

[69] *Ibid.*
[70] Cf. Plotino, *Enéada II*, V.

6. *Nietzsche*

La filosofía de Nietzsche (1844-1900) constituye una unidad, un todo sistemático, según han podido aseverar sus biógrafos, desde René Berthelot hasta Andler o Challaye. Desde luego, como hizo notar ya Bertram, se pueden descubrir en su pensamiento puntos de vista y perspectivas sucesivos, pero en la base de todas esas tesis se halla un fondo común: "un nihilismo extático".[71]

Sin embargo, es posible distinguir algunas fases en su pensamiento: un Salter o un Berthelot, señalan para los años 1859 a 1876 un "pesimismo romántico". De 1876 a 1881, un "positivismo escéptico" fundado en lo verdadero. A partir de 1882, un periodo de reconstrucción basado en la vida. Andler[72] sitúa entre las dos metafísicas de la intuición schopenhaueriana y de la intención de eterno retorno, dos fases que derivan de estas metafísicas: una primera de esfuerzo crítico, y otra de análisis. En todo caso, la evolución de Nietzsche está claramente marcada en la gradación, el acento, el timbre de sus obras principales.

a) *Las fuentes del pensamiento nietzscheano*

Nietzsche se explica por algunas grandes iluminaciones. Construye su doctrina a partir de reflexiones acerca de dos o tres entusiasmos. Su formación y su espíritu protestante aclaran en parte su anticristianismo, implícito en esa actitud de rebelión de la raza; escribe: "Nuestra atmósfera protestante, buena y pura."[73]

La formación filológica y el helenismo de Nietzsche tuvieron una enorme influencia en su pensamiento. En 1864 en Bonn, y después en 1865 en Leipzig, a donde sigue a su maestro Ritschl, redacta comentarios filológicos sobre textos de Diógenes Laercio. Al tener veinticuatro años de edad, lo nombran profesor en Basilea. Ritschl escribe acerca de él: "Es un genio." En Basilea conoce al historiador de la civilización griega Burckhardt y al historiador de la Iglesia Overbeck. El pensamiento de Nietzsche adquiere su forma definitiva desde *El origen de la tragedia* (1869-1871) hasta el *Anticristo*. Hubo todo un movimiento alrededor de sus investigaciones helenistas: Wilamowitz ataca su libro, y Erwin Rohde, amigo de Nietzsche, apoya a éste. Busca el origen de la tragedia en el ditirambo grave o treno y en las ceremonias de la inmortalidad.

A la edad de veinte años, Nietzsche vivió una verdadera ilumi-

[71] Cf. K. J. Obenauer.

[72] Cf. Andler, *Nietzsche, sa vie et sa pensée*. Bossard, París, 3 vols., 3ª ed., 1920.

[73] Nietzsche, *Carta a Rohde*.

nación al leer a Schopenhauer. Es el momento en que escribe su tercer ensayo intempestivo sobre Schopenhauer educador, en que habla del "sentimiento de bienestar vigoroso" en que lo sume la lectura del filósofo del pesimismo. A los veinticuatro años, conoce en Leipzig a Wagner en casa de su cuñado Brocklauss. Algunos *lieder* de *Los Maestros Cantores* le fueron revelados a Nietzsche por la Sociedad Musical de Leipzig. Con entusiasmo habla, en su correspondencia, de sus visitas a Triebschen, cerca de Lucerna. Y en 1876 se entusiasma por Bayreuth para luego caer en la gran desilusión, que describe en *El caso Wagner* (1888), en que aparecen ya ciertos rasgos de locura al punto de hacer aparecer el ensayo casi como una caricatura. Es una deformación, a doce años de distancia, de esta aventura intelectual de Nietzsche. Lo que de ello resulta es una de esas tentativas periódicas de Alemania que de generación en generación trata de repetir su peregrinación intermedia, de asimilar la cultura sin lograrlo. Añadamos a esto el entusiasmo de Nietzsche por la potencia de Beethoven, el *Himno a la alegría*, y por el espíritu de libertad schilleriano en *Los bandidos*, primera obra dramática de Schiller, en breve, el gusto de lo sobrehumano y de la euforia.

Sobre todo en su periodo crítico estudia Nietzsche a los moralistas franceses; después de 1876 va a vivir a Sorrento, donde el estado de su salud lo obliga a tomar un año de licencia de la Universidad de Basilea. Lee a Montaigne y a Pascal, "único cristiano consecuente", a La Rochefoucauld y a Chamfort, y a Stendhal entre los modernos. La forma muy particular de la moral de Nietzsche es el aforismo.

b) *El pesimismo y la filosofía de la ilusión*

Desde su primer libro, Nietzsche se halla bajo la influencia del pesimismo. En efecto, a la edición de 1886 de su *Origen de la tragedia* le pone como subtítulo "Helenismo y pesimismo", con lo cual el título completo no dejaría lugar a equívocos, según comenta. Todo su primer periodo está señalado por el influjo de dos campeones del pesimismo: Schopenhauer y Wagner.

Este pesimismo tiene, desde luego, los más diversos aspectos y se dirige, uno a uno, a todos los elementos de la civilización y de la cultura. En este sentido, el primer momento de esta filosofía de la "civilización", en que Andler cree descubrir el centro mismo de la construcción nietzscheana y su originalidad, tiene un fondo de indudable pesimismo. Es una filosofía de la ilusión, ilusión del conocimiento, de la ética e incluso de la religión.

Veamos en primer término el orden del conocimiento: la ciencia no nos enseña la verdad; sólo nos enseña lo que es necesario para no perecer. En su análisis de las facultades cognoscitivas,

Nietzsche distingue la función de la inteligencia, que es el origen social de la distinción entre lo verdadero y lo falso, y cuyo papel es el de la lucha por la vida;[74] y la función de la sensación, cuya tarea consiste en adaptar un organismo a potencias exteriores, en buscar la alegría y la energía desbordante. Las imágenes se mantienen aparte en una meta práctica. La ciencia no es, pues, sino una imagen transferida del universo; la dominan las necesidades de la acción. El rigor de las leyes de la naturaleza es una mera ilusión subjetiva, una visión del espíritu; se deriva de una hipótesis enteramente metafísica acerca del mundo exterior y de su realidad espiritual. Más aún, el progreso del conocimiento consiste en una serie de degeneraciones. Según Nietzsche, Sócrates toma una actitud contraria a la vida: la concepción idealista del mundo disuelve el instinto de vida.[75] En la historia y en los historiadores, hay "iconoclastas que quieren destrozar las imágenes del futuro".[76] El conocimiento es, de esta guisa, una ilusión, y una ilusión peligrosa.

Nietzsche descubre la ilusión igualmente en el orden de lo ético. La moral, según él, se prende de un fantasma. Ordena no lo verdadero, sino lo que conviene hacer para no perjudicar; y esto, para que a cambio otro no nos perjudique a nosotros. La moral es la Circe de los filósofos. El análisis crítico de las diversas concepciones morales revela su vanidad; la noción del deber no es más que una supervivencia del antiguo apremio; la ilusión de la libertad y de la responsabilidad conduce a la noción de "pecado", que es un "acontecimiento capital en la historia del alma enferma"; inclusive la ilusión de la piedad, pesimismo del pesimismo, que se refiere a las miserias, salva aquello que estaba maduro para desaparecer; sobre todo salva la ilusión y el fracaso del cristianismo y de su ética propia —a saber, la desviación de la mala conciencia, los instintos de crueldad del hombre vueltos estéril y nocivamente contra sí mismo, el remordimiento, la mala conciencia que lleva al hombre a torturarse a sí mismo, el dolor proclamado superior a la alegría, "el instinto de rebaño" que se opone al espíritu de indagación y de conquista. En todo caso, la voluntad de verdad conduce por doquiera a la muerte de la moral. La estética es el mundo de la ilusión.

También los valores de la religión quedan incluidos en el ámbito de la ilusión. El dogmatismo, dice Nietzsche, es extremadamente absurdo: *credo quia absurdum est* debe completarse con *credo quia absurdum sum.* El medio extático de escapar y de superar el dogmatismo nos lleva al pesimismo. En Eleusis y en los misterios griegos, por ejemplo, el vértigo de los iniciados con-

[74] Cf. Lamarck y Darwin.
[75] Platón, *Apología de Sócrates.*
[76] Cf. Nietzsche, *La gaya ciencia.*

siste en hundirse en el sufrimiento, que forma el fundamento del pesimismo griego y de la purificación.

En esta filosofía casi oriental de la ilusión se ha querido ver, según parece justificadamente, un "panteísmo pesimista".

c) *El optimismo y la filosofía de la transmutación de los valores*

Sin embargo, uno de los mejores comentadores de Nietzsche, Vaihinger, ha pretendido que nos enfrentemos al "más enérgico de los anti-pesimistas":[77] "Desde que hay hombres, el hombre ha gozado demasiado poco; tal es, hermanos míos, nuestro único pecado original."[78]

Las tesis del optimismo son: el descubrimiento del valor, el superhumanismo, el sentido de la tierra, el eterno retorno.

El valor es nuestro juicio acerca de la cosa con relación al hombre, a la humanidad. Andler pretende que Nietzsche atribuye mayor importancia a los valores que a los hechos y que espera transformar un día los hechos por los valores. El valor supremo de la verdad no es aquello que es o que está por descubrirse, sino aquello que debe crearse para ser victorioso: es una forma de la voluntad de poder. La ciencia, que es preciosa por sus consecuencias útiles, nos conduce a un optimismo de la vida en que vivir es inventar. Encontramos aquí un excelente origen del perspectivismo, un auténtico precursor del pragmatismo en que "para ser puramente intelectual, el conocimiento sería indiferente", pero donde vuelve a encontrar su precio y su valor precisamente por su nexo con el hombre y con la vida de este ser vivo.

La segunda tesis del optimismo es la eminencia del espíritu libre. Nietzsche opone este espíritu, que se debe crear, a los espíritus serviles: Stefan Zweig nos revela, en efecto, que Nietzsche pensaba escribir una *Passio Nuova* o Pasión de la sinceridad: se le podría llamar un Filaletos. Sitúa en primer plano el valor de la verdad en su trabajo crítico sobre los valores. El espíritu libre debe dominar la tradición, el momento presente y su temperamento propio. De una manera general, las tres *M* son: el momento, el medio ambiente y la moda. El deber de verdad, que se encargaría de la crítica de todos los deberes, surge así de la ilusión moral. Es el espíritu libre que opera la transmutación de los valores.

Este enderezamiento de la perspectiva de los valores desemboca en lo sobrehumano; y simultáneamente, salva al hombre de la ilusión moral. Basta con un retorno a la moral "de los maestros". Siendo la moral una ciencia de los valores, es necesario destrozar los falsos valores, "filosofar con el martillo", ser ico-

[77] Hans Vaihinger, *Nietzsche als Philosoph*. Reuther-Richard, Berlín, 3ª ed., 1905.

[78] Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*.

noclasta, contribuir al "crepúsculo de los dioses". Esta moral es la moral de la vida. Es la exaltación de los tres factores de la vida: el heroísmo, la danza y el juego, que son, en suma, tres factores del optimismo. La moral de los fuertes choca con una mentirosa moral de los débiles. Es el espíritu de Roma y del Renacimiento el que se enfrenta aquí al espíritu del cristianismo y de la Reforma. El hombre "noble", a quien Nietzsche se propone reconstituir y afirmar, es precisamente el creador de los valores y el fermento de toda innovación: "Vivir es inventar."[79] El hombre bueno vive de las cosas antiguas; el hombre noble quiere cosas nuevas y una nueva virtud. Esto nos lleva a una moral de excepción, en que la guerra y el arrojo logran cosas mayores que el amor al prójimo, en que el hombre es espíritu de victoria y de opresión, "voluntad de poder", goce. "Endurecéos" —he aquí la respuesta de Zaratustra a la piedad de Schopenhauer. "Bailar al borde del abismo: es el espíritu libre por excelencia."[80] Ahora bien, es el superhombre el tipo ideal nietzscheano: "El hombre es algo que se debe superar", "el hombre que, en la plenitud de su ser, vivirá en el seno de la naturaleza como juez y medida de todas las cosas".[81] El espíritu libre es el instrumento por medio del cual el hombre logra superarse. Tenemos aquí un optimismo transformista del progreso, según el cual el superhombre sustituirá al hombre tal como el hombre reemplazó al mono. El filósofo, el artista y el santo son entre nosotros ya preformaciones del superhombre. "Acelerar la llegada del filósofo, del artista, del santo en nosotros mismos y fuera de nosotros con el fin de colaborar en la suprema perfección de la naturaleza",[82] he aquí nuestra misión. Nietzsche, el más enérgico de los anti-pesimistas, nos afirma que ello es realizable: en el tema de la *Aurora,* escribe: "Otras aves volarán más lejos que nosotros", y en el tema de la *gaya ciencia,* dice que el hombre podría alcanzar "la felicidad de un dios, llena de poder y de amor, llena de lágrimas y de risa".

En la tesis optimista acerca del sentido de la tierra, Nietzsche reconoce el mundo de las apariencias y de la ilusión, pero ese mundo es el único mundo real. Es una inversión de la actitud en pro en una actitud en contra y un cambio del pesimismo hacia el optimismo. Encontramos en Nietzsche una encarnizada oposición contra una metafísica del más allá debida a la maldición que el ideal ha hecho pesar sobre la realidad. Es en el cristianismo donde, para él, "el más allá sirve para ensuciar el más acá". La metafísica es la cosa en sí; el ser eterno, Dios, es "ese

79 *Ibid.*
80 *Ibid.*
81 *Ibid.*
82 *Ibid.*

inmortal fastidiado". Para Nietzsche, no hay un mundo de las cosas en sí; se opone a la doctrina de Kant, ese "lisiado del pensamiento", ese "pérfido cristiano". En este sentido de la tierra hay un himno a la vida, a la vida que es, a lo real: "Convertirse en lo bueno próximo de las cosas próximas." Es "la inocencia del devenir" la que aquí se proclama. Y de ello resulta un cambio en la perspectiva moral y optimista: "¡Cómo te haría falta amar la vida." [83] Es necesario organizarse para desear revivirla, puesto que se le revivirá eternamente.

Desembocamos en un fatalismo feliz y confiado: *Amor fati*, al amor del destino. El sentido de la tierra unido a la intuición del eterno retorno conducen a la identificación de la perfección y de la existencia. La vida es, propiamente, el valor dotado de realidad. Existe un nexo estrecho y metafísico entre la vida y el valor: es un optimismo de una nueva especie.

d) *La estética de Nietzsche y su posición en el sistema*

La estética y el arte ocupan en este sistema un lugar eminente y privilegiado. La existencia y el mundo pueden justificarse únicamente, en una filosofía de la apariencia, como fenómenos estéticos: Nietzsche concibe "un Dios puramente artista".

La creación artística y la contemplación de la belleza hacen participar de este goce divino: "Vivir es inventar." El arte guarda una relación con la voluntad de poder; es la afirmación de la existencia y el estímulo del sentimiento de vida. Lo bello es aquello que aumenta la vida; reúne la voluntad esparcida por todo el universo. El objeto de arte es el mismo que el de la moral y el de la ciencia: trata de hacer la vida más intensa.

La psicología del arte y la del artista nos conducen precisamente a una conclusión idéntica. El arte es un juego; elige y desecha, pero no de manera fortuita. Lleva dentro de sí las vibraciones más delicadas de nuestros nervios; es nuestra propia sensibilidad la que se expresa y se incribe en el arte. Se produce así un milagroso goce basado en la mentira del arte. El arte es la organización del grito y del canto, por lo tanto de la música, y en consecuencia del profundo querer-vivir. Pero es una organización por imágenes efectuada en una coherencia de imágenes; al igual que el santo, el artista nos hace echar sobre las cosas una mirada carente de deseo. Nos vemos así hechizados y salvados por la ilusión hasta el punto de amar la vida; y la vida es buena. He aquí, en suma, el efecto de la belleza: es la parábola de Fausto que cree reconocer a Helena en todas las mujeres.

En esta filosofía de la ilusión, el arte inclusive goza de un privilegio, que consiste —y en esto se aleja considerablemente

[83] *Ibid.*

de la moral y del conocimiento— en el hecho de que el arte ratifica su quimera. Todo es ilusión, pero sólo el arte sabe que él mismo no es más que ilusión. Penetra a mayor profundidad en las cosas que cualquier otro fenómeno humano: constituye el lenguaje mismo de las apariencias.

De aquí derivan las dos raíces optimista y pesimista de la filosofía estética de Nietzsche, con el privilegio de tener una doble ilusión: el sueño y la embriaguez, siendo Apolo el dios del sueño y Dionisio el dios de la embriaguez. La ilusión apolínea, con su "apariencia liberadora", es un principio de alegría. Es una purificación a través de la imagen y se hunde en la imagen de las cosas en medio del mundo de las imágenes. La ilusión dionisiaca, en cambio, se encuentra en la embriaguez, en la desaparición del principio de individuación. Se concentra la voluntad universal y en ella se sumerge la voluntad individual, y lo hace en el goce. Es la metamorfosis del hombre en sátiro, la plenitud de la vida dionisiaca: el hombre deja de caminar para iniciar la danza. Considerándola como una forma de la embriaguez, Nietzsche aborda el análisis de la tragedia griega entre el coro y el diálogo; es la naturaleza y su sentido trágico lo que allí se expresa. Nietzsche se dedica a continuación, en su wagnerismo, al análisis final de *Tristán e Isolda*. En ambos casos, la embriaguez es o apolínea o dionisiaca, pero se mantiene siempre en el orden de la apariencia. Siguiendo a Feuerbach, Nietzsche culmina en la glorificación de la tragedia como fusión de las diferentes artes: la tragedia es el arte sintético que comprende a la música, al poema y a las artes plásticas; pero es al mismo tiempo la explicación de todo arte entre la mesurada intelectualidad y la apasionada voluntad.

Nietzsche hace proceder su sistema de categorías estéticas y su sistema de las artes. A la oposición entre lo bello y lo sublime en Winckelmann, en Kant, en el *Laocoonte*, superpone, reemplazándola, la oposición entre el sueño y la embriaguez, con lo que de hecho vuelve a suscitar el viejo problema. Lo bello es, para él, un sueño que surge de nuestra voluntad cuando ésta está dormida. Lo sublime es el éxtasis en que se sumerge nuestra voluntad egoísta y donde goza del placer de la liberación.[84] Así como hay dos espíritus, hay también dos especies de arte que corresponden a dos estados anímicos: las artes plásticas, correspondientes de la poesía ética, son artes apolíneas; y la poesía lírica, correspondiente de la música, es un arte dionisiaco.

A propósito de la función cultural del arte, Nietzsche distingue dos instintos artísticos: el instinto imaginado y metafórico, únicamente activo en el sueño, y el instinto verbal y de abstracción. Por razones prácticas, en el curso de nuestra vida no sub-

[84] Recuérdese el éxtasis de Nietzsche en la Engadina (Suiza).

siste más que el segundo: el instinto de las imágenes se ve refrenado. Lo que salva al arte es precisamente la síntesis de los dos instintos, que constituye propiamente el estado espiritual mitológico: "Sólo el arte puede reemplazar las antiguas mitologías."[85]

En suma, el arte es un simbolismo de la sobrehumanidad y de la metafísica del eterno retorno. En su teoría del genio, Nietzsche considera que la misión del arte radica en la creación de la humanidad futura. El genio, al desbordar de vida creadora, nos revela una humanidad más elevada que se encuentra ya dentro de nosotros. "El nacimiento del genio —afirma Nietzsche— es el fin único de la especie humana."[86] El arte es una imagen de la eternidad e imita, a su manera, el orden del mundo. El arte fija los aspectos del mundo cambiante. Es una "eternización, una voluntad de superar el devenir".[87] Es la imagen simbólica del eterno retorno del *cosmos*.

En una filosofía como la de Nietzsche, que es una verdadera teoría de la civilización, se concibe perfectamente que esta civilización se expresa por su arte. No solamente un estilo artístico puede ser por sí solo la expresión de una cultura auténtica, sino que puede prestar su unidad, por ejemplo en la tragedia ática, a todas las manifestaciones de la vida de un pueblo. El arte es el "lenguaje sugestivo que sirve para disciplinar las voluntades".[88] El todo caso, toda la filosofía de Nietzsche descansa en una estética, de la que es inseparable: es una filosofía de carácter eminentemente estético; de aquí el nombre de "pesimismo estético" que se la ha podido dar con mucha justeza. Tenemos que compartir la conclusión de Georges Brandes,[89] en el sentido de que es estéril preguntar qué constituye la más grande aportación de Nietzsche, si su personalidad de artista o su personalidad de pensador: sin duda, el artista aventaja al pensador, pero "no es posible separar en él al pensador del artista".

B) El ritmo y la estética experimental según los estéticos alemanes del siglo XIX

1. *Teorías del ritmo*

Un considerable número de teóricos de la poesía alemana de los siglos XVIII y XIX se ha preocupado por la cuestión del ritmo y

[85] Nietzsche, *La gaya ciencia.*
[86] *Ibid.*
[87] *Ibid.*
[88] *Ibid.*
[89] Georges Brandes, *Essais choisis* (*Renan, Taine, Nietzsche, Heine, Kielland, Ibsen*). Mercure de France, París, 1914.

la consideraron desde diversos puntos de vista. ¿Se trata de una sucesión determinada y regular de división del tiempo? ¿O una sucesión regular de las partes de un tiempo más intenso? ¿Es ambas cosas a la vez? ¿Es idéntico el ritmo poético al ritmo musical? ¿Existe un ritmo nacido de la danza y que se aplica a la música y a la poesía? ¿Es un ritmo diferenciado, o hay tres ritmos separados?

Para explicar el ritmo se ha recurrido a diversos métodos:

1) El método genético, que se propone encontrar una definición del ritmo extrayéndola de la forma más primitiva de éste;

2) El método teleológico, que explica el ritmo por los fines que el propio método satisfaría;

3) El método fisiológico y biológico;

4) El método propiamente psicológico que investiga a qué funciones psicológicas generales y conocidas se puede remontar la percepción del ritmo;

5) El método musical, abordado por los teóricos del ritmo musical.

a) *Teorías genéticas*

Karl Moritz (1756-1793) expone su teoría en la *Deutsche Prosodie*. Para él, el hombre tiene una tendencia necesaria e irresistible hacia el movimiento; el sentimiento de la fuerza, e incluso el exceso de la fuerza conduce al hombre necesariamente al salto y a la danza. Al ejecutar estos movimientos, el hombre ha podido darse cuenta, por casualidad, de la alternancia periódica de los movimientos rápidos y los movimientos lentos, absolutamente inconsciente e involuntario. Este orden rítmico inconsciente, automático, reflejo irresistible nacido del azar, ha llamado la atención de cierto número de personas y fue experimentado por ellas como un sentimiento de placer. Y de la organización de esta alternancia absolutamente contingente se llegó a crear, de manera consciente, la danza. Del mismo modo, en la palabra se notó en el flujo verbal una alternancia periódica de sílabas largas y breves que se han hecho corresponder a las sílabas acentuadas y a las no acentuadas.

Beneke, en un notable trabajo intitulado *Vom Takt in Tanz, Gesang und Dichtung*, publicado en Leipzig en 1891, se atiene a consideraciones fisiológicas, pero con cierta atención a las filológico-genéticas, cuando trata de la génesis y del origen del ritmo. Considera que esta alternancia periódica entre los movimientos no se debe al azar, sino que preside las funciones de nuestro cuerpo: los latidos del corazón, la respiración, etc. Y sigue afirmando que después de haber percibido las alternancias en los movimientos de nuestros órganos, los hemos imitado a través de movimientos voluntarios.

Von Hausegger, en *Die Musik als Ausdruck*, aparecido en Viena en 1885, y en toda una serie de otros libros, intentó mostrar que la forma elemental era un ritmo de dos tiempos, que según él se debe al movimiento respiratorio. De la misma manera, un sistema particular —la simetría bilateral— preside la arquitectura de nuestro cuerpo y nuestros gestos: y no sucede algo distinto en el dominio de lo espacial, en cuanto al ritmo de dos tiempos, que en el ámbito de lo temporal. Sin embargo, el ritmo primitivo, yámbico o troqueo, es en tal grado diferente y más complejo que resulta imposible hacer depender el ritmo artístico del ritmo orgánico. Posteriormente, los ritmos artísticos se manifestaron en la danza, etc., y el hombre se hizo consciente de que nuestras funciones orgánicas tenían un ritmo. Parece, pues, imposible extraer el ritmo artístico de un ritmo orgánico tan ordinario.

b) *Teorías teleológicas*

Wilhelm August Schlegel (1767-1845), en *Über Sillabermass*, muestra que la expresión inmediata y espontánea de nuestros placeres, de nuestra alegría y de nuestros dolores, cuando carece de reglas, puede ser lo suficientemente violenta para herir nuestro organismo. Se ha percibido entonces que las fuerzas de este último se economizan cuando nuestros movimientos expresivos están sometidos a reglas y a una disciplina que le conviene. El ritmo es, pues, una euritmia. Cuando esos movimientos expresivos están reglamentados y organizados, el exceso y la violéncia se atenúan, aunque el papel del ritmo ha nacido de la siguiente observación: por la gradación y la división periódicas, nuestro bienestar físico está garantizado contra la usura excesiva de nuestros órganos, causada por los movimientos violentos. Nuestra propia alma experimenta una especie de dulcificación y de purificación por el ritmo, en todo caso, una *catharsis*.

La combinación voluntaria de la explicación genética y de la explicación teleológica ha sido dada por Müller y Schumann en *Zur Grundlegung der Psychophysik* (1878). Schumann y Müller creen poder afirmar que las formas del lenguaje poético, o que una serie de palabras sometidas al ritmo, se retienen más fácilmente que una sucesión de palabras sin disciplina: es un medio mnemotécnico. Se ha aplicado, pues, la división rítmica a las palabras más importantes. Cuando esta ley mnemónica hubo actuado, se le eliminó lo sagrado para aplicarla a lo profano, y no ya solamente a las fórmulas mágicas y a la invocación de los dioses primitivos. Al lado de otros factores, el placer encontrado en la simetría y en el orden exterior y el placer por la invención de las formas nuevas, han actuado en favor de la consagración del ritmo.

En Köstlin, lo más importante es la parte musical: es a él a

quien se debe el volumen sobre la música en la estética de Vischer (1807-1887). Según él, el ritmo consiste en una limitación repetida, en una separación, en un aislamiento de una suma de factores y de elementos inseparables, formando partes separadas y órganos independientes: esto es, una disciplina articulada, caracterízada por la discriminación y la distinción. El ritmo emerge por el aislamiento de elementos, tanto en lo espacio-temporal (es decir, el movimiento) como en lo espacial solo (es decir, la superficie arquitecturada) y en lo temporal puro (o sea la música). El ritmo sería, pues, una disciplina, una limitación, una separación, una segregación y una división inconfundidas.

Esta teoría se encuentra nuevamente, con algunas modificaciones, en la estética de Hartmann (1842-1906). Para comenzar, pretende que el ámbito del ritmo es el tiempo, no el espacio. Desde luego, cuando nos encontramos frente a una obra arquitectónica y observamos una repetición periódica del mismo elemento espacial, tendemos a llamar ritmo a este fenómeno, pero porque en ello transformamos lo espacial en temporal: es preciso, pues, disolver lo espacial en temporal para que podamos hablar de ritmo.

La más interesante de las combinaciones teleológicas y genéticas fue propuesta por Lotze (1817-1881) en su *Geschichte der Ästhetik*, así como en las *Vorlesungen über Ästhetik* y en *Kleine Schriften*. No explica el ritmo de manera directa e inmediata, sino mediante asociaciones. Toda obra de arte nos hace pensar en las leyes generales que presiden la organización del universo. Este universo se halla sometido, por una parte, a leyes generales que forman el cosmos, y por otra parte, bajo esas leyes generales, a fenómenos que constituyen una multiplicidad de elementos reales que tiene, cada uno, su naturaleza particular y obedece a esas leyes generales. Finalmente, la multiplicidad de los fenómenos obedece a un pensamiento y a una finalidad que fungen como guías, a una teleología. El conjunto de sonidos armoniosos y la línea particular que siguen representan la multiplicidad de elementos reales; el pensamiento conductor y la finalidad están constituidos por la medida que divide el tiempo en partes iguales y repite las acentuadas y las no acentuadas de manera idéntica, sin tener en cuenta la diversidad del contenido musical. El efecto estético profundo y prolongado de la medida se explica por esta organización general del universo: por un lado, la confusión entre la medida y el ritmo propiamente dicho, por el otro, los elementos sometidos al pensamiento conductor, la temática, que son, según Lotze, completamente indiferentes; no es la naturaleza de los sonidos lo que le interesa, sino su legislación.

Contra esta teoría del ritmo, Fechner (1801-1887), principal teórico de las asociaciones en estética, en su *Vorschule der Ästhetik* aboga por el efecto directo de la impresión estética;

sin duda, a este factor lo acompañan elementos asociados, pero entre todos los fenómenos estéticos es el ritmo el que constituye el factor más directo. Además, Fechner afirma que es imposible separar la naturaleza del sonido y la ley de sucesión de los sonidos, es decir, el ritmo. Cada género musical posee su ritmo propio, su *tempo* particular: el ritmo de la música alegre es diferente del de la música triste. Fechner distingue en el ritmo tres elementos: la sensación, su repercusión sentimental y la ley de sucesión. Entre el fluir y las leyes a las que obedece el ritmo se encuentra el mundo de los sonidos en línea zigzagueante. Existe una influencia inmediata y directa ejercida por las leyes del fluir de los sonidos y las leyes del fluir de nuestras sensaciones. La novedad y originalidad de esta teoría consiste en mostrar cómo la música tiene una influencia más directa sobre los espectadores medios que la que tienen las artes plásticas. No hay espacio, sino exclusivamente tiempo. Las artes plásticas tienen, pues, un efecto mediato, una sucesión menos rápida, y no se presentan más que al análisis psicológico. Las sensaciones visuales son, por otra parte, reversibles, mientras que las acústicas no lo son.

c) *Teorías fisiológicas*

Las teorías fisiológicas han tratado de abordar el problema del ritmo. Mach (1838-1916) analizó las sensaciones tanto en sus *Análisis psicológicos* como en sus *Investigaciones sobre el sentido temporal del oído*, publicadas en los *Anales* de la Academia de Viena de 1865. Mach parte de un hecho: cuando se trata de ejecutar una melodía golpeando sobre una mesa, no se puede reproducir más que el ritmo. El ritmo está ligado a un grupo distinto de sensaciones; al lado de las sensaciones acústicas hay otras sensaciones que nos proporcionan claridad sobre el ritmo mismo. La sede de estas sensaciones de ritmo sería el aparato de acomodación representado por la oreja. Se ha hecho el experimento con un péndulo en un movimiento isócrono imponiéndole su propio ritmo: es una organización espontánea, y por lo tanto una perspectiva, de los acentos y de los valores. Cada energía específica del proceso de la conciencia está ligada a una energía específica de la sensación del tiempo, aunque ninguna sensación pueda producirse sin la colaboración de la energía temporal específica. Puesto que todo fenómeno se da en el tiempo, no es solamente una sensación visual, olfativa, etc., sino que mantiene una relación particular y cualitativa con la energía que está en el tiempo. La percepción cualitativa es originariamente rítmica e intensiva: no es solamente la cualidad de la sensación, sino la duración de la misma, la rapidez más o menos grande con la cual esta sensación aparece y desaparece, y la relación de intensidad entre las diferentes sensaciones que se suceden. Las cualidades

temporales y las diferencias de intensidad están ligadas a las relaciones temporales, es decir, están sometidas a la misma alternancia. Todo esto puede ser percibido en ciertos casos independientemente de la cualidad de la sensación; con esto se afirma la autonomía del efecto rítmico.

Puede preguntarse en qué aspecto influyen las modificaciones temporales o intensivas sobre el proceso mismo, sobre la respuesta afectiva y emocional producida por la percepción y la irritación del nervio. Pues se ha observado siempre que la percepción de impresiones acústicas agrupadas rítmicamente ejerce una influencia sobre el proceso de la percepción y que la percepción del ritmo suscita, en todos los auditores, movimientos que acompañan el ritmo, al que puede denominarse como sucesión. Se han realizado numerosos experimentos[90] y se ha podido comprobar que la respiración así como la frecuencia del pulso, han sido notablemente influidas por la audición de medidas rítmicas. Los máximos y mínimos de la curva respiratoria tienden a coincidir con las alternancias del ritmo. Numerosos hechos fisiológicos y anatómicos sugieren una relación y un nexo determinado y constante entre el órgano y los centros de respiración, y entre el laberinto y la tónica general de nuestro sistema muscular: el ritmo de los movimientos está sometido a un control constante del laberinto del oído interno.[91]

¿Es posible obtener de la fisiología general una explicación del ritmo? Para percibir el ritmo es indispensable y necesario darse cuenta de la organización fisiológica que hace posible la percepción de esta o aquella agrupación. Sin embargo, todas las investigaciones fisiológicas son incapaces de explicar la naturaleza del ritmo. En efecto, el ritmo musical y el ritmo de la danza son producto del arte, no de la naturaleza; se debe a un desarrollo arbitrario de elementos rítmicos, a la voluntad del hombre y a los "efectos": es el fruto de un acto operador. En esta percepción del ritmo, si bien el elemento voluntario es consciente, toma parte asimismo un elemento intelectual, un arte de agrupación, una organización, una reducción de lo múltiple a la unidad: el *Zusammenfassen* (resumir). Todo ritmo es una síntesis que el órgano mismo no es capaz de dar.

El verdadero problema es saber si alguna modificación orgánica constituye el fenómeno del ritmo mismo o solamente el fenómeno que acompaña la percepción del ritmo: el cuadro de recurrencia. Sin duda, tales fenómenos son de acompañadores, no creadores. Los cambios en la sensación, las modificaciones tem-

[90] Cf. los trabajos de Mentz, Leumann, Wundt sobre el ritmo en *Philosophische Studien*, t. V.

[91] Cf. R. Ewalt, *Investigaciones sobre el órgano terminal del 8º nervio*, con la contradicción que aporta Breuce.

porales de las sensaciones no son vividas por nosotros como acontecimiento subjetivo, a diferencia de lo que sucede cuando intervienen una elaboración perceptiva intelectual y un ordenamiento sintético. Sólo después de esta elaboración perceptiva intelectual simple emerge de nuestra conciencia el ritmo a manera de algo separable de las propias sensaciones. Siempre se había supuesto que todo fenómeno rítmico, simple o complejo, se debe en su origen a la síntesis subjetiva de una multiplicidad de impresiones en una totalidad unitaria. Prueba de ello es que en la percepción rítmica, una percepción dada no es jamás captada por nuestros órganos sensoriales como algo aislado. En todo fenómeno rítmico, una sensación se considera siempre como una repetición de la sensación precedente y despierta en nosotros la espera de una sensación que va a seguir: es la recurrencia y el llamado de la recurrencia, en cierto modo, un psiquismo despierto, un llamado de alerta al espíritu. Se observa en él, pues, tanto memoria y previsión vaga, de donde surge la analogía con el hecho psíquico, como repetición, o mejor aún, reproducción interior. Incluso entre los fisiologistas y los teóricos musicales encontramos comentarios que prueban el hecho de que ellos mismos han percibido, inconscientemente, fenómenos psicológicos: la dialéctica, el orden de los tiempos, y el orden de los tiempos de organización. El sentido no explica sus fenómenos de ritmos percibidos si no echa mano de la recurrencia, y sólo puede sostener la organización estética del tiempo si no la funda en una dialéctica, en un meditado contraste de efectos.

Siempre que haya una ritmización de impresiones auditivas, esta ritmización es retenida por la conciencia con diferencias de intensidad que se repiten regularmente. Siempre subordinamos las impresiones más débiles a las más fuertes; realizamos una coordinación que da por resultado la síntesis subjetiva.

Los fenómenos orgánicos ejercen sin duda alguna una influencia sobre la emotividad del sujeto. El proceso intelectual de agrupación y de síntesis no se ve forzosamente acompañado por una modificación afectiva o sentimental y es, por lo tanto, independiente. Irresistiblemente convertimos en ritmo las medidas, las partículas de sonido sentimentalmente indiferentes; ejemplo de ello es el tic-tac del péndulo.

Se ha observado experimentalmente que el mayor esfuerzo de síntesis del trabajo intelectual se realiza cuando el efecto afectivo es el más débil y el más lento. Cuando el ritmo es rápido, nuestra afectividad interviene inmediatamente. La energía intelectual exigida para la ritmización se encuentra en razón inversa de la energía sentimental y afectiva.

d) *Teorías psicológicas*

Herbart (1776-1841), en su *Ensayo sobre la aprehensión elemental de la medida,* se propone ofrecer una explicación psicológica del ritmo. Según él, el ritmo es aprehensión; los fenómenos rítmicos no son sino casos particulares de la percepción inmediata del tiempo, que, por cierto, está siempre limitado en una zona de pequeños intervalos. En esta zona, la conciencia distingue inmediatamente una duración del tiempo, una división que Herbart llama "media" y que resulta ser la más cómoda para nuestra inmediata aprehensión: esta "media" sería el segundo. Por lo demás, todo lo que ocurre en nuestra conciencia puede servir de apoyo a nuestra percepción temporal. Pero entre las percepciones de que nuestra conciencia se ve repleta, hay tiempos vacíos y tiempos huecos delimitados por breves impresiones en un campo cualquiera de los sentidos. Son estos tiempos huecos los que nos proporcionan los medios más cómodos. Para obtener una medición precisa del tiempo, se requiere que las sensaciones se hallen lo más próximas posible unas de otras y que se sucedan con rapidez. Herbart intenta así deducir de la "mecánica del espíritu" la posibilidad de comparar los diferentes intervalos del tiempo, es decir, crear en el fluir del tiempo divisiones, medidas, ritmos. La lentitud y la rapidez de una sucesión de sonidos se encuentran todavía menos en la percepción inmediata que en el efecto afectivo o emocional reproducido por esta sucesión. Gracias a esta particular reproducción se establece un nexo, una síntesis entre toda la secuencia de sonidos: el sonido precede y anuncia un sonido o lo recuerda y lo sigue.[92] La posibilidad de la percepción de una medida se explica por los límites de la percepción inmediata del tiempo. No es indefinida ni ilimitada y no es aplicable más que a conjuntos breves. Toda formación —no de una medida, sino de un ritmo— presupone una cierta rapidez de las impresiones para que se haga posible su apercepción sinóptica en su globalidad.

Según Herbart, toda división del tiempo suscita en nosotros sentimientos particulares: tormento, tensión. A través de toda irritación intermitente, el elemento de tormento produce ascensos y descensos en los acentos: *arsis* y *thesis*. Esta sucesión no se convierte en sentimiento de satisfacción y de placer sino cuando se ve envuelta en la síntesis de su conjunto. Sólo se transforma en agradable cuando percibimos el nexo de organización, la fórmula rítmica por debajo de los cambios, en suma: una temática. Es en este momento cuando podemos hablar de una estética del ritmo, de un juego con una ley, de una fantasía bajo la ley y de la ley.

[92] Cf. Wundt.

Lotze (1817-1881) se opone a Herbart e introduce un factor emocional en el capítulo sobre la música de su *Historia de la estética.*

El discípulo más radical de Herbart fue Zimmermann (1824-1898), quien escribió en 1865 la obra *Aesthetik als Formwissenschaft.* Reduce todo lo temporal a lo espacial. El ritmo no es, según él, más que un fenómeno particular de la simetría. Dos distancias temporales se convierten, como cualquier otra especie de distancia, en objetos de comparación. Y estas comparaciones se transforman por extensión en juicios estéticos. Una distancia es siempre, en último análisis, un fenómeno espacial. El ritmo es, por consiguiente, la formación más simple de la belleza lineal. Está formado por "rectas temporales que pueden resultar agradables cuando presentan las mismas cualidades que las rectas espaciales: armonía, corrección, acuerdo, perfección. Las rectas temporales que poseen estas cualidades son, pues, modelos de rectas espaciales cuya representación cronométrica se vería confirmada".

El *Zusammenfassen* equivale, en suma, a la síntesis de los factores iguales idénticos en una sola totalidad: y esto es el ritmo.

Mach, de quien ya hablamos al tratar las teorías fisiológicas del ritmo, analizó las tesis de Zimmermann en sus *Beiträge zur Psychologie der Sinnesorgane* (Aportaciones a la psicología de los órganos sensoriales). Cuando escuchamos los golpes de un péndulo, no podemos dejar de aprehenderlos rítmicamente. Introducimos en ellos diferencias y divisiones, incluso donde no las hay: el ritmo se hace de este modo enteramente subjetivo; cuando no hay ritmo, lo introducimos en nuestra percepción, y la tendencia a hacerlo es irresistible. Esta percepción rítmica influye en la estimación del tiempo, crea una estimación temporal subjetiva, diferente del instinto y suscitada en nosotros mediante causas objetivas, y los auditores muestran entonces una predilección sea por estas medidas, sea por aquellas otras. Al examinar la teoría de Zimmermann, Mach no descubre en el ritmo nada de lineal ni de espacial. Sobre todo, le parece imposible hablar de simetría temporal, puesto que la simetría exige un mínimo de duración de los elementos que caracterizan al espacio. Podemos detenernos en tal o cual partícula de tiempo que, objetivamente, no presenta nada de particular, y otorgarle un valor que no posee físicamente. Mach se dio cuenta de que la impresión rítmica se produce por el orden temporal y por la intensidad. El ritmo es una métrica, un fenómeno de orden en la sucesión de los sonidos, en que la intensidad de los acentos varía. Deben tenerse en cuenta también otros factores suplementarios; elementos de tiempo y de acentuación que el ritmo posee objetivamente o que nos-

otros le suministramos subjetivamente; también procesos intelectuales de apercepción y de síntesis, de repercusión emocional y afectiva; y aparte de esta apercepción acompañante hay fenómenos orgánicos y motores. Esta complejidad de las relaciones del ritmo, así como su número, lo convierten en un fenómeno rico en posibilidades de movimiento.

Wundt (1832-1920) hace en su *Psicología fisiológica* un estudio de la sensación del tiempo, de la *Zeitempfindung*. En su opinión, el ritmo no es más que un caso particular de esta sensación del tiempo. No es una sensación auditiva, sino una sensación táctil, por ejemplo en la locomoción unida a sensaciones musculares. El modo en que caminamos, en que corremos o bailamos, forma una agrupación, una síntesis y una organización. Habría que estudiar, pues, inicialmente, el ritmo táctil, que es una sensación particular y específica, organizada de la misma manera que las sensaciones táctiles. Para esta sensación existen signos espaciales y signos locales temporales. El fenómeno del ritmo no es, según Wundt, sino un caso particular de la organización general de la conciencia. Es una particularidad de nuestra vida interior el no encontrarnos en un fluir ininterrumpido e idéntico, sino en un fluir con peso, duración, intensidad y velocidad diferentes. Wundt intenta mostrar la dirección de esta oleada y distingue la marejada sensorial y el acompañamiento afectivo que no falta jamás a esas modificaciones incesantes de nuestra vida interior: la tensión y la distensión. Al ya ser nuestra vida interior ritmo, es natural que éste sea estudiado en el oído, donde es más legible. De acuerdo con la ley más general de nuestra vida interior, si la menor regularidad aparente o real se produce en su sucesión, nos vemos obligados a relacionar el tercer fenómeno al segundo, y el segundo al primero: nexo, organización, unión, *Zusammenfassen*, que constituye justamente el fenómeno esencial de nuestro espíritu. Para reunir todos los fenómenos, no podemos dejar de considerar el fenómeno B como una repetición de A, y C como una repetición de B. La naturaleza estética del ritmo puede aparacer, pues, en los tres elementos que la componen: la oscilación de los acentos, el nexo, la repetición, es decir, lo diverso y lo idéntico. Con esto llegamos a la definición del fenómeno rítmico ofrecida por Wundt: "El conjunto de los fenómenos rítmicos está ligado a una función psíquica general, a saber, a la agrupación de sensaciones sucesivas por la cual la serie de impresiones acústicas sin nexo entre sí se transforma en un todo que podemos dominar fácilmente."[93] Mientras seamos capaces de reunir en una representación de conjunto las diferentes representaciones agrupadas en una medida musical o en un verso, sin rebasar la

[93] Wundt, *Psicología fisiológica*, vol. II, sección IV, cap. XVIII.

extensión de la conciencia, podemos abarcar y relacionar entre sí las diferentes partes sin que la conciencia sea rebasada. La representación es mediata cuando la complejidad de los fenómenos psíquicos excede la extensión de nuestra conciencia y nos obliga a disponer no solamente de elementos inmediatos, sino a reproducir elementos mediante nuestra memoria. Además, la organización rítmica de nuestras representaciones artísticas tiende a facilitar la medición del tiempo, por ejemplo en el músico. Esta apreciación, esta síntesis del ritmo depende de tres condiciones: de la relación de intensidad entre nuestras sensaciones acústicas, de su diferencia cualitativa y de las diferencias objetivas de su sucesión. De estas tres condiciones, la más importante es la diferencia de intensidad. Es un juego de actividades intelectuales el que constituye esencialmente el fenómeno del ritmo, y es en un doble fenómeno de repetición (es decir, de la memoria) y de espera (o sea, de la imaginación) donde reside la repercusión afectiva de la sensación de ritmo. El hecho de volver a encontrar o de haber creído perdido algo produce en nosotros un sentimiento de satisfacción: es la experiencia abierta por y dentro de una norma. Se trata, pues, de la tensión de la espera y de la distensión de la satisfacción cuando llega el sonido.

En esta concepción, toda especie de ritmo comienza por un elemento no acentuado con una tendencia hacia otro elemento acentuado. El ritmo es, de esta manera, la agrupación de sensaciones acústicas en una totalidad fácilmente accesible. Toda forma rítmica se considera subjetivamente como una repetición o como una espera. Establecemos una relación entre todos los elementos que componen las figuras rítmicas: es la inteligencia de lo sensible. Consideramos a unos como repeticiones, a otros como combinaciones esperadas. La impresión de espera satisfecha o engañada nos otorga un suplemento de placer o de disgusto. Todas las combinaciones rítmicas se deducen de una primera forma: la medida de dos tiempos.

Éstos son los puntos capitales de la teoría del ritmo de Wundt, teoría enteramente intelectualista: es el resultado de una relación, es decir, de un ensayo de unificación de factores que objetivamente no se diferencian en nada los unos de los otros. Es, pues, una distinción por relaciones, por diferencias de peso introducidas en la percepción. Al establecer relaciones entre las cosas que carecen de ellas, sometemos a una ley determinada de sucesión factores que se distinguen solamente por su intensidad y que, en sí mismos, no son diferenciados. Sin duda nos beneficiamos aquí de una diferenciación por un lado al acentuar de antemano ciertos elementos y, del otro, al establecer divisiones, pausas que nos permiten delimitar los grupos.

Para explicar este doble punto de vista, no basta sin embargo con decir que la ley de nuestro espíritu es una unificación.

Lo que constituye específicamente la unidad rítmica es la manera en que la establecemos. Es la dialéctica y la investigación. La teoría de Wundt, a fin de cuentas, no explica la forma particular, específica, de la organización del ritmo, tampoco la forma fisiológica ni la forma mnemónica.

Decir que el ritmo es fisiológico viene a ser una solución perezosa; decir que es intelectual equivale a no sentir lo que hay en él de sensual y de sensible: el sentimentalista Howitz tiene indudablemente razón cuando afirma que la explicación del ritmo se debe buscar en la sensibilidad emotiva.

e) *Teorías musicales*

Citemos entre los teóricos a Hauptmann, Westphal, Lobe y Riemann.

Moritz Hauptmann intentó distinguir el metro del ritmo en su *Harmonik und Metrik*, aparecido en Leipzig en 1853, y propone la definición siguiente: "Llamamos metro a la medida, al patrón según el cual medimos el tiempo, mientras que el ritmo es la forma de movimiento en esta misma medida." Existen aquí, pues, al menos dos elementos: la velocidad y la intensidad. Esta teoría más bien vaga nada nos dice acerca de la relación que pueda haber entre ambos elementos.

Rudolf Westphal desarrolla su teoría sobre la rítmica musical en *Allgemeine Theorie* (Leipzig, 1880). Según él, la métrica y la rítmica son semejantes entre sí; sólo que la métrica es más especial que la rítmica. La métrica trata de la poesía, la rítmica hace referencia tanto a la poesía como a la música. Los elementos, sin embargo, son diferentes; en efecto, en el primer caso se trata de palabras, en el segundo, de sonidos. Según Westphal, la naturaleza del ritmo reside en la organización del tiempo, es decir, en una agrupación perceptible al auditor. La impresión de esta agrupación no corresponde a las diferentes medidas ni a las unidades métricas, sino a determinados grupos, a ciertas totalidades caracterizadas por divisiones y cortes: esta distinción y esta discriminación son los rasgos esenciales del ritmo. Los acentos que se dan dentro de estos grupos son determinados, no solamente por cambios de intensidad, sino también por alteraciones en la cualidad de los sonidos. En un motivo musical introducimos acentos por completo independientes del tacto y de la fuerza de ejecución. En ciertos instrumentos musicales como el órgano, la agrupación temporal puede reemplazar la acentuación debida a un *toucher* más fuerte; la propia acentuación puede quedar sustituida por diferencias temporales en la velocidad de ejecución.

Lobe (1797-1881) elabora en la *Doctrina de la composición musical* (cuya 25ª edición apareció en 1893) una teoría del ritmo según

la cual éste es el conjunto de los medios por los cuales los sonidos, al sucederse a intervalos variados, se disponen en formas temporales determinadas, con lo que se hacen accesibles al oído y al espíritu: en suma, por su organización. En cuanto a la medida, es la división de los sonidos que se suceden en pequeños límites de tiempo. Lobe establece una relación entre la medida y el ritmo. La división de las medidas se hace accesible al oído gracias a la acentuación y no acentuación de los sonidos dentro de esas divisiones. Se acentúan los sonidos que se imponen a nuestro *Gefühl* con cierta intensidad, pero el acento no es idéntico a la intensidad real de los sonidos. Lobe piensa que el lugar que ocupa una nota de la medida condiciona el grado de su acentuación. Al lado del ritmo subjetivo, las relaciones se ven sometidas a leyes, o sea que el ritmo depende a la vez del tiempo, del grado de acentuación, del cambio de la cualidad misma de los sonidos y del número de éstos. El ritmo es, pues, un fenómeno complejo. Entre todos estos factores, los dos elementos que por sí solos pueden constituir el ritmo son la velocidad o lentitud y la acentuación.

Riemann (1849-1919), en su *Catechismus der Musik* (Leipzig, 1888), elaboró una teoría del ritmo sumamente complicada. El ritmo, dice, es el orden de las modificaciones de intensidad de los sonidos y de las modificaciones de velocidad en la sucesión de los sonidos con la organización fácilmente perceptible de los tiempos en divisiones iguales. Riemann considera todas las medidas como modificaciones de la medida de dos tiempos y de tres tiempos, y por consiguiente se pregunta hasta qué punto las modificaciones de la medida pueden llamarse rítmicas: "Todas las formas rítmicas —escribe— nacen de contracciones o divisiones de los tiempos, sobre todo cuando surgen de ellos valores desiguales; tanto por la división alternada de los tiempos contraídos, como por la contracción alternada de los tiempos divididos." A diferencia de los otros teóricos, que ven en el ritmo una división de tiempos iguales y una desigualdad de intensidad, Riemann piensa que es la desigualdad del valor, el claro y el oscuro, lo que conforma el ritmo. Pero, la cuestión consiste en saber si es posible acentuar sin prolongar la duración. Riemann distingue, en efecto, el ritmo que es desigualdad de los valores de tiempo, y el metro que es la determinación que concierne a los pesos diferentes de los sonidos. Los sonidos, pues, no solamente difieren por la altura, la intensidad y el ritmo, sino también por el peso. Pero esta distinción de pesos y ritmos es arbitraria. El peso es la atención más o menos grande que proviene de la duración o de las diferencias de intensidad. La medida es, según Riemann, una unidad métrica, es el producto de la agrupación de unidades rítmicas en una unidad superior: es, para las notas, "el hecho de

pertenecer en su conjunto a valores mayores como su agrupación en valores de tiempo mas pequeños". La medida es la unidad superior más pequeña en que se unen diversos tiempos. Para constituir unidades rítmicas, Riemann recurre al principio de repetición, que él llama simetría: "La simetría es la repetición del valor de tiempo, la acción de las notas que condicionan la gradación del valor de las notas en pesos rítmicos por las notas que siguen y por las que anteceden." El ritmo es, pues, una división de tiempo; para captarlo, efectuamos un hiato en esta sucesión indiferente. La separación se produce mediante dos métodos; distinguimos los elementos por la intensidad, lo cual significa una interpretación lírica, y por la duración, es decir, por una interpretación matemática: estos dos elementos están íntimamente relacionados y son incluso inseparables, si bien diferentes el uno del otro.

Riemann considera igualmente el punto de vista de la psicología estética. Mientras que las obras pertenecientes a las artes plásticas se representan simultáneamente en su totalidad, la obra musical se erige ante la fantasía del auditor, se construye átomo por átomo. De la extensión de la memoria depende la intensidad del goce musical; el ritmo y la medida no son sino medios para apoyar nuestra memoria, es decir, medios mnemotécnicos. Según Riemann, el placer ligado al ritmo es el placer de la memoria, del reconocimiento. Todavía nos encontramos aquí con el placer de la unidad por la diversidad, que corresponde a la alternancia de toda nuestra vida orgánica y psíquica y que constituye sin duda alguna su misma base.

2. *La estética experimental alemana a fines del siglo xix*

La estética es, en cierta forma, una plasmación del ritmo en fórmulas. Después de 1871, ciertos pensadores consideraron que el método psicológico aplicado hasta ese momento era insuficiente. Para transformar en científico el método experimental, procuraron, con el auxilio de ciertos instrumentos, acercar uno al otro los métodos psicológico y experimental, o sea que trataron de aplicar las leyes de la física a los fenómenos del Yo. Pero es difícil aplicar esta experimentación al terreno de la estética, que es el sentimiento. Medir el sentimiento, el placer o la pena, es más difícil que medir los fenómenos que no franquean —o franquean— el umbral de la conciencia. Se requiere el empleo de procedimientos especiales.

Fechner fue el primero que trató de aplicar, en 1871, los métodos experimentales a la estética. Procede sirviéndose de tres métodos: el *método de la selección,* que reúne la mayoría de votos; en el *método de producción,* los sujetos plasman las figu-

ras que les parecen ser las más bellas; en todo objeto se conjugan tres elementos: el sensible, la manera en que el objeto ha sido dispuesto, y el contenido (es decir, aquello que asociamos al objeto); debe comenzarse, pues, por *tests* sencillos en que sólo entren elementos sensoriales, no de asociación; y el *método de los objetos usuales* se sirve de objetos simples, como son las tarjetas de visita o los marcos, que tienen una forma determinada y son empleados para los usos más generales: de ellos se pueden extraer leyes del gusto.

Estos primeros ensayos son todavía muy rudimentarios. El método es peligroso, ya que puede poner en tela de juicio la sinceridad del sujeto. Estos tres métodos no lograron ofrecer resultados satisfactorios, por lo que en Leipzig, en el laboratorio de Wundt, se elaboró una metodología cuya teoría fue expuesta por Külpe y Ziehen.

Wundt distingue en la estética experimental dos métodos: el método de impresión y el de expresión.

El método de impresión comprende estudios científicos sobre la impresión que los objetos exteriores producen en un sujeto; el estudio de las reacciones fisiológicas se subdivide en siete ramas.

La *selección simple*, o método de Fechner, consiste en presentar un objeto estético a un gran número de personas sin distinción, y a preguntar por su apreciación, sin pedir detalles; con esto se obtiene el valor estético medio del objeto. La *selección múltiple* consiste no nada más en la apreciación del objeto, sino en elegir entre los objetos más placenteros una determinada cantidad. El *método de las series* consiste en presentar objetos pertenecientes al mismo grupo y en determinar cuál es el más perfecto; cuando la serie es numerosa, la comparación y la apreciación de los diferentes miembros resulta más difícil; para evitar que se olviden los primeros objetos, lo cual es inevitable al tratarse de un número considerable de los objetos comparados en la serie, Kulpe instituyó el *método por parejas*. En el *método de los cambios continuos*, se presenta a los espectadores un objeto en el que se van alterando incesantemente, ya sea sus dimensiones o su intensidad. En el *método de las variaciones temporales*, la novedad consiste en hacer intervenir el tiempo, la duración de la experiencia; el juicio que se tiene acerca de un cuadro, por ejemplo, cambia según el tiempo de que se ha dispuesto para apreciarlo. En el *método de la descripción simple* no se someten ya al sujeto diversos objetos, sino uno solo y durante un lapso más bien prolongado; las ideas asociadas tienen tiempo de entrar en juego, y el sujeto describe a continuación los detalles. Se alcanzan así resultados muy diferentes de los obtenidos a través de los otros métodos, y las descripciones varían enormemente según

los sujetos. Este método es más interesante por la apreciación del sujeto que por el objeto considerado.

El método de expresión se subdivide en tres tipos. Consiste en medir sea las modificaciones fisiológicas suscitadas por la experiencia estética —modificación del pulso, de la respiración, etcétera—, sea las variaciones mímicas y pantomímicas, o los movimientos e impulsos de los miembros. Así por ejemplo, después de una audición musical, los sujetos presentan modificaciones físicas. Pero esto se refiere, naturalmente, al sujeto y no al objeto.

Ziehen, cuyas obras fueron publicadas en 1925, volvió a enfrascarse en el estudio del problema de los métodos de la estética científica y propone un nuevo método. Sostiene, para comenzar, que la finalidad de la estética experimental no es la que se le había atribuido. No consiste en determinar lo que es bello, sino lo que las diferentes clases de hombres estiman que es bello, o sea la opinión de ciertos grupos humanos y su apreciación. Ziehen reduce la experimentación a dos métodos: el *método de la selección,* que consiste en interrogar a los sujetos colocados frente a determinados objetos para elegir el que les parece más placentero, y precisar a continuación la cualidad y el matiz del sentimiento estético experimentado. Se llamó a este método "pluralista" o "relativo a la comparación". En segundo término, el *método de los predicados absolutos* se distingue del anterior en que hace caso omiso de toda comparación para presentar al sujeto un solo objeto, al que se debe dar una atribución o una cualificación. Ziehen distingue cinco calificativos: muy placentero, placentero, indiferente, desagradable, muy desagradable.

De todos los métodos de Fechner, uno solo tiene verdadero valor: el empleo de las formas en los objetos usuales. En efecto, no se apela directamente al sujeto de la experimentación, ya que la interrogación siempre hace que se pierdan la ingenuidad y la espontaneidad. Esta estética de Fechner es la que se dio en llamar la "estética de abajo", por oposición a la estética de los filósofos —la de Hegel y de Vischer— que es la estética "de arriba".

III. LA ESTÉTICA ITALIANA EN EL SIGLO XIX

A) El romanticismo

La influencia de Shakespeare o de Schiller llevó a ciertos innovadores a romper con la tradición clásica. Es difícil definir el romanticismo italiano de un modo preciso, ya que es resultado de toda una serie de tendencias diversas y en ocasiones contradictorias. Puede considerarse que el romanticismo italiano abarca el periodo que va de 1815 a 1830 aproximadamente, hasta que fue sustituido por el periodo revolucionario. En 1818, según se acepta generalmente, arraigaron las nuevas reglas y se creó una forma hasta entonces desconocida: el drama serio. La obra teórica de la nueva Escuela fue expuesta y defendida por un grupo romántico en una revista quincenal, *Il Conciliatore* (1818), cuyo principal redactor fue Silvio Pellico, de Saluces: de hecho, se trata de la exposición teórica y práctica de la obra de Manzoni (1785-1873), reconocido jefe del romanticismo italiano. *Il Conciliatore* fue prohibido por el gobierno austriaco en 1819 por considerar que expresaba un espíritu demasiado liberal. Por otro lado, los clasicistas, hostiles a las ideas revolucionarias, atacaron el romanticismo a través de las páginas de su revista *Accattabrighe*, hecho que encarneció la querella.

La libertad del teatro encontró su defensor en Silvio Pellico (1789-1854), quien se mostraba hostil a las reglas absolutas para considerar que cada pieza debe seguir como únicas reglas las que sean necesarias para su intriga y desenlace. No es la tradición, sino la inteligencia la que las establece. Para obtener lo bello no hace falta atenerse a ideas ya explotadas anteriormente. Silvio Pellico, autor de una tragedia, fue arrestado en 1820 y encarcelado como conspirador afiliado a los *Carbonari*. Liberado en 1830, escribió dos años después la obra *Mis prisiones*, que tuvo una profunda influencia en Italia.

Ermes Visconti publicó en 1819 en *Il Conciliatore* un "Diálogo sobre las unidades de tiempo y de lugar en las obras dramáticas". Se opone a la unidad de tiempo. El análisis y desarrollo de las pasiones, que a menudo constituyen el fondo mismo del drama, no tienen que ocurrir forzosamente durante un mismo día. La tragedia se debe concebir dentro de un extendido lapso y en lugares diferentes si así resulta necesario.

Manzoni, autor de la primera tragedia italiana, *El Conde de Carmagnola* (1820), fue muy apreciado por Goethe. En el prefacio a esta tragedia, expone su propia doctrina, que puede considerarse como auténtico manifiesto del romanticismo italiano.

Desdé el punto de vista histórico, piensa que una teoría del arte no puede fundarse en concepciones arbitrarias de unidad temporal y espacial. Es en la historia donde debe buscarse el principio de lo verdadero, que es contrario al tradicional principio de las unidades. Tales reglas no son en modo alguno indispensables para mantener la ilusión, que sigue siendo la misma a pesar de los cambios de decorado. Son más bien falsas, ya que de hecho el tiempo de la acción no corresponde jamás verdaderamente al tiempo real de la representación. Esas reglas impiden que la belleza se desarrolle; la acción es más fuerte y más variada cuanto menos se siente el actor limitado.

En su *Carta a M. C. acerca de la unidad de tiempo y de lugar en la tragedia* (1823), Manzoni expone sus ideas románticas acerca de estos problemas. Lo hace con buen sentido y moderadamente. No es partidario de la teoría del arte por el arte. Según él, el arte debe perseguir una finalidad de utilidad práctica, moral y social. En la citada carta, afirma que la poesía debe tener "como finalidad, lo útil; como sujeto, lo verdadero; como medio, el interés", fórmula que hacia el final de su vida sin embargo modificó.

Su célebre novela *Los novios* es a la vez histórica e imaginativa, y se caracteriza sin duda por su valor pedagógico y moral. Manzoni describe con mucho arte, realismo y viveza, tanto los personajes como, sobre todo, las masas en movimiento.

Si Manzoni pertenece claramente a la Escuela romántica, resulta más difícil situar a Giacomo Leopardi (1798-1837), que se mantiene al margen de toda querella literaria. Sus primeras ideas lo emparientan sin duda con los clásicos, pero su melancolía, su pesimismo y su exacerbada sensibilidad lo convirtieron en romántico puro. Su cuerpo era deforme y continuamente lo persiguió la idea del suicidio, de modo que no le fueron ahorradas las angustias morales: "Estaba espantado de encontrarme en medio de la nada, siendo yo mismo nada"; escribe en el *Diario de mis pensamientos*.[1] "El entusiasmo, compañero y alimento de mi vida, se había apagado de tal manera en mí que me estremecí de terror; ha llegado el momento de morir, me gritaba a mí mismo, ya es tiempo de ceder ante el destino." Su filosofía es desesperada, y su fundamento se encuentra en la desgracia, que para él es la realidad; la felicidad no es más que una ilusión pasajera. Todos sus poemas están transidos de este pesimismo: *Passero solitario* es su autorretrato; *Ultimo canto de Saffo* describe, al lado de las bellezas naturales, la desgracia de un hombre perseguido por la idea del suicidio; en *Alla sua donna* habla de la belleza de la mujer ideal, de "la mujer que no existe". Su poesía, de gran lirismo, abunda en descripciones de imágenes y de sentimientos. Su forma es excelente.

[1] *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura.*

Se presiente aquí ya el carácter que tendrá la poesía que seguiría inmediatamente: el verismo, rasgo común, por lo demás, a la poesía y a la música.

B) EL PERIODO REVOLUCIONARIO

Una vez muertos Manzoni y Leopardi, los espíritus se dirigen hacia las ideas de realización de la unidad italiana, que finalmente se llevó a cabo entre 1860 y 1870. Es la época de las conspiraciones, de las luchas populares, de las barricadas. El gran héroe italiano es Garibaldi. Y el arte, así como la necesidad de belleza, sufren la influencia de esta agitación política. El principio de utilidad del arte, tal como lo había propuesto Manzoni, es llevado a la exageración.

Los artistas de fines del siglo XVIII y principios del XIX habían abandonado lo antiguo para buscar modelos más populares y que respondieran mejor al ideal cristiano; admiraban a los artistas de la Edad Media y del siglo XV, y en ellos buscaron las fuentes para su propio arte. El alemán Friedrich Overbeck fundó en Roma, en 1810, la secta de los nazarenos, compuesta de diversos pintores que buscaban su inspiración en los primitivos. Entre 1830 y 1840, pintores italianos como Tommaso Minardi y escultores como Pietro Tenerani refutaron las ideas de los nazarenos y formaron a su vez el grupo de los puristas italianos. Bianchini redactó en 1841 el *Manifiesto de los puristas*, que pretendía dar a la pintura un carácter más moral y religioso. Sin embargo, ninguno de estos grupos alcanzó un auténtico valor artístico grande.

Por esos mismos años se publicaron numerosos tratados sobre el arte medieval: Lami escribió una *Disertación sobre los pintores y los escultores de 1000 a 1300* (publicada en 1757); el matemático Frisi nos dejó un escrito acerca de la técnica de las arquitecturas góticas (1766); Cicognara publicó en 1813 la *Historia de la escultura en Italia*, en la que se proponía demostrar que todo el arte de la Edad Media estaba caracterizado por el espíritu religioso, no bárbaro; reconocía además la gran belleza de las obras del siglo XIV.

La estética idealista alemana, por ejemplo la de un Schelling, ejerció una considerable influencia en la estética italiana. A éste se debe que Cicognara situara en primer plano el carácter religioso del arte. Pietro Giordani pretendía que los pintores debían ser al propio tiempo filósofos y que su arte debía servir y ayudar a la humanidad. Pietro Selvatico, en su *Historia estético-crítica de las artes del dibujo* (1856) insiste asimismo en este carácter religioso y moral del arte primitivo y habla de la unidad y del ideal que se debe perseguir en cada arte, sea pintura, arquitec-

tura o escultura. Según él, es la historia y no la filosofía la que debe de encargarse de dirigir a los artistas.

Este idealismo italiano, notable tanto en los estéticos como en los críticos de arte, vuelve a aparecer paralelamente en los filósofos de la misma época. La doctrina filosófica del idealismo está representada en Italia por Rosmini, de espíritu religioso, Gioberti, más artista, y Mazzini, que se encuentra más cercano al humanismo.

Al igual que en Francia, descubrimos por otra parte un buen número de litógrafos italianos. Cavalcaselle (1819-1897), pintor y revolucionario, realizó estudios particulares de estilo a propósito de cada dibujo que le interesaba. Reunió y comparó estos dibujos y llegó así a precisar con mucha claridad las características estilísticas. Utilizó sus conocimientos en la práctica para distinguir los originales de las copias o imitaciones.

En este mismo sentido trabajó Morelli (1816-1891), sólo que sirviéndose de la fotografía: si se conoce el original, la vista de su fotografía permite reconstruirlo. Observó un sinfín de obras, destacó las variantes y las similitudes de tratamiento y estableció sobre esta base una serie de leyes. Sus trabajos ofrecen el aspecto de un catálogo, o más bien, de un documentado registro.

Desde el punto de vista histórico, el fin del siglo XIX se señala en Italia por una mayor estabilidad gracias a la unidad del país. Y debido a esta estabilidad, el periodo entero fue más favorable al arte; y el creciente progreso, así como el esfuerzo, siguieron adelante durante el siglo XX.

IV. LA ESTÉTICA INGLESA EN EL SIGLO XIX

El siglo xix es, en Inglaterra, ante todo un siglo de ciencia. La importancia que se da a la ciencia se manifiesta por la teoría transformista de Darwin y por la teoría evolucionista de Spencer. Estas doctrinas invaden todos los tratados del siglo xix. Pero el entusiasmo suscitado por los descubrimientos y las teorías de la ciencia comenzaron a declinar hacia 1880. Es entonces cuando se suavizan las doctrinas científicas, y las leyes científicas sólo se admiten ya en tanto que puedan sernos útiles. Estamos dispuestos a aceptar "la aproximación en lugar de la verdad exacta, la plasticidad en lugar del inflexible rigor".[1] La obra de destrucción lograda por la ciencia provoca en muchos una rebelión y un sentimiento de amargura; de aquí la notable influencia de la metafísica pesimista de Schopenhauer. Novelistas como Gissing y Hardy rechazan las ilusiones propuestas por la ciencia y pintan en sus obras personajes de un humor sombrío que muestran el retorno al carácter afectivo y emocional típico de la vida artística posterior a 1880: recordemos al respecto la novela de Thomas Hardy *El egoísta*. En correlación con esta especie de abdicación de la ciencia, el arte llega a liberarse casi como reacción.

Durante este importante periodo para el arte, la estética no fue desterrada ni tampoco echada en olvido. James Sully (1842-1923) dedicó su atención a las cuestiones del arte y de la educación y nos dejó obras críticas acerca de la belleza y de la risa. Encontramos el culto de lo bello en poetas como Wordsworth (1770-1850), Shelley (1792-1822), Keats (1795-1821) y Coleridge (1772-1834). Hacia 1850, varios escritores y artistas formaron un grupo conocido por el de los prerrafaelitas, con intenciones de reforma. Rossetti (1828-1882), poeta a la vez que escritor, es uno de sus principales representantes; él mismo se embarcó en la tarea de realizar una existencia cuyo principio esencial fuese el arte. El dramaturgo y novelista Galsworthy (1867-1933) nos ofrece en su obra descripciones de todo aquello que es propicio a lo bello, a la emoción, al misticismo, asimiladas a una crítica sumamente intransigente.

A) La estética de Ruskin

La estética de Ruskin (1819-1900) es la más contradictoria que pueda imaginarse, hecho que han reconocido todos sus comen-

[1] William James, *Humanism and Truth*, 1904.

tadores. Tenía por costumbre predicar a las masas, pero era incapaz de entablar una discusión y prestarse a objeciones y contradicciones.

Ruskin carece de un sistema filosófico, y por lo que respecta a su influencia, él mismo llegó a decir que ninguno de sus discípulos sería ruskiniano: ninguno "seguirá mis consejos, sino que se atendrá a los instintos de su alma y a las lecciones de su Creador".[2]

Su sistema del arte, sin embargo, no es autónomo; se integra cada vez más en un sistema religioso y social y en una elaboración de todos los valores prácticos en que, a medida que el hombre evoluciona, el arte se va poniendo a su servicio y cede el paso al amor a la humanidad.

La estética de Ruskin es simultáneamente una reacción y una profecía. Una reacción por sus tentativas sociales: en efecto, en Rochdale emprende un resurgimiento del artesanado y la creación de un medio ambiente hermoso; en su opinión, uno de los fines de la arquitectura es embellecer el marco de los humildes. Y una profecía por su concepción del pintor como predicador: el pintor y el predicador son dos comentaristas del infinito. La gran fuente de la inspiración del artista está en el amor que siente por el pueblo, con lo que Ruskin se parece en estas ideas a Tolstoi. Escribe claramente: "Lo que debiérais tener ante los ojos y en vuestro corazón —y si no lo tenéis, no podréis ver nada ni amar verdaderamente— es la vida humana de vuestra raza, comprendida en su historia y admirada en su presencia."[3]

En todo caso, el amor al pueblo sostiene al artista y representa su gran fuente de inspiración; las artes vienen a ser los exponentes del estado moral de un pueblo. Esta tesis se anunciaba ya de obra en obra por la integración del arte como una de las tres grandes manifestaciones y revelaciones de las naciones, y se hace plenamente explícita en *Las siete lámparas de la arquitectura.* Pues si bien el libro comienza por un misticismo de adoración (la luz del sacrificio), el hecho es que concluye con una teoría social del arte y de la arquitectura (la luz del recuerdo y la luz de la obediencia).

Siempre se trata en Ruskin del renacimiento artístico considerado como un medio de renovación social y moral.

1. *Fuentes individuales de la estética de Ruskin*

La estética de Ruskin es original, y no hay que buscar en Ruskin otros antecedentes extraños a él mismo, fuera de los que surgieron en él por reacción a su medio.

[2] Ruskin, *St. Mark's restoration*, pp. 208 *s.*
[3] Ruskin, *Eagle's nest*, p. 111.

Las principales obras de Ruskin son: *Pintores modernos* (vol. I: 1843, vol. II: 1846, vols. III y IV: 1856); *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849); *Las piedras de Venecia* (vol. I: 1851, vols. II y III: 1853); *Mañanas en Florencia* (1875-1877); *Las leyes de Fiesole* (1877-1878); *La Biblia de Amiens* (1880-1885); *Praeterita* (1885-1889).

La formación del pensamiento de Ruskin se ve influida por dos factores capitales. En primer término, la educación de sus años de infancia, en las que están las tres raíces de su genio. Su madre, puritana, lo compele a que se haga sacerdote; tiene una fe profunda y se pasa horas enteras en la lectura de la Biblia, primera raíz de su genio. Sus vacaciones suele pasarlas en su Escocia natal, donde se entrega a largas ensoñaciones en presencia de la naturaleza; este amor por la naturaleza es la segunda fuente de inspiración de sus poemas juveniles. Y finalmente, la tercera raíz de su genio es la iniciación en el arte gracias a la revelación de Turner, y sobre todo por los viajes que realizó en Francia y en Italia. El segundo factor de formación del pensamiento de Ruskin es el movimiento idealista y social de la Inglaterra contemporánea. Inglaterra se hallaba bajo la clara influencia por una parte de la metafísica alemana y, por la otra, de la influencia social de la Revolución francesa y de las ideas de Rousseau.

2. *El naturismo místico de Ruskin*

Para caracterizar la estética de Ruskin se ha dicho que es un misticismo y un naturismo. Veamos qué debe entenderse por estos conceptos.

En todo caso, para comenzar, se trata de un sentimentalismo. La facultad de juzgar, según Ruskin, tiene su base en el amor, es decir, en la profunda simpatía con las cosas. Es necesario, ante todo, afirma, "apoyar la búsqueda de la ciencia con la ternura de la emoción".[4] Es una teoría profunda en que se muestra la acuidad del sentido en relación y bajo la dependencia del interés apasionado.

Pero sobre este primer motor sentimental, sobre este amor se funda una facultad especial de aprehensión de lo bello: la facultad teórica. Es la famosa doctrina que se halla en relación con una cita de Aristóteles, la *theoria* enérgica, la contemplación pletórica de fuerza y de vida, la atención apasionada al espectáculo. Hay que desterrar la imaginación o tratar de reducirla en provecho del pensamiento. A esta facultad teórica o contemplativa corresponde la función de conocer lo bello.

Esta facultad tiene signos peculiares que la distinguen. No

[4] Ruskin, *Modern Painters*, vol. I, p. 22.

es la sensibilidad animal al desnudo: a ello se mezcla una "razón"; en todo caso, puede tener una validez eterna cuando juzga. Siendo teórica, no tiende a la utilización del objeto, no es instrumental, sino contemplativa y desinteresada. "Aquí, pues, encontramos una base enteramente suficiente para una estimación superior de esos placeres, primero en cuanto son eternos e indefinidos, y después en cuanto son, no instrumentos de la vida, sino un objeto de la vida. Pues en todo lo que es objeto de la vida, en todo lo que puede ser deseado hasta al infinito y por sí mismo, podemos estar seguros que hay algo de divino."[5] Esta facultad no deriva, como ha pretendido Darwin, del instinto sexual. No es tampoco esta forma sublimada del amor que se llama autosacrificio, sino que sigue siendo una delectación y pertenece al orden de la voluptuosidad: no se da, se recibe. Pero —y esto es lo más importante— es la facultad humana, aquella en que el hombre realiza su esencia y su diferencia específica respecto del animal. En resumen, para interpretar a Ruskin se debería decir que el hombre es un animal estético.

Si la facultad teórica se opone a la razón discursiva, esta dualidad subjetiva de funciones en la psicología humana tiene su fundamento objetivo. Lo que ocurre es que el mundo tiene dos estructuras y se establece en dos planos de verdad. La ciencia lo explica todo, salvo la belleza. Ofrece la causa de las formas. En efecto, dice Ruskin, "el trabajo de toda la Sociedad Geológica desde hace más de 80 años no ha llegado a comprobar las verdades que conciernen a las formas de esas montañas que Turner expresó con algunas pinceladas hace 80 años, cuando era joven".[6] Sin embargo, la verdad y la realidad son del orden de las formas. El ser especializado para eso es el artista: "para un pintor, en efecto, el carácter esencial de toda cosa es su forma y su color, y los filósofos no pueden nada contra ella". Llegan y nos dicen, por ejemplo, que hay tanto calor o movimiento o energía térmica o cualquier otro nombre que les place en una tetera o en un águila. Bien. Esto es exacto y muy interesante. Para nosotros, los hechos que importa conocer primero en ambos objetos son: que la tetera tiene un pico de jarra y el águila un pico de ave, y la tetera una tapa y el águila alas."[7] Nos encontramos en presencia de dos órdenes de verdad incompatibles y heterogéneos, y la ciencia fracasa en el segundo de estos órdenes. Así pues, si en las causas eficientes existe una falla, ello se debe a que la ciencia se olvida de las causas finales.

El finalismo de Ruskin nace de su observación de las fallas

[5] *Ibid.*, vol. III, cap. II, §§ 5 y 6.
[6] Ruskin, *Stones of Venice*, vol. III, cap. 2.
[7] Ruskin, *Ethics of the dust*, § 107.

de la ciencia. En efecto, las formas parecen estar intencionalmente hechas para el hombre, y el finalismo de Ruskin es puramente subjetivo: el hombre es la medida de esas formas y se halla en el extremo opuesto de la actitud del sabio; es el antropocentrismo. Todas las causas vuelven sobre sí mismas y los fines están en relación con lo bello: lo bello se convierte en final.

En vista de que hay dos verdades, una que surge de la ciencia y otra que es impotente, la consecuencia de ella vendrá a ser el misticismo de Ruskin. La segunda verdad es de revelación. Las formas dependen del soberano bien; se remontan a la moral, al bien y al mal, y, por consiguiente, a la religión. El final prueba la existencia de Dios, creador y modelador de la arcilla. Las artes creadoras descansan en un misterio. En torno del misterio divino, el arte, la moral, la religión forman todo un haz de valores prácticos que vuelven a constituirse a partir del final.

Este misticismo ruskiniano procede de la contemplación de Dios a través de las formas; es, pues, bajo el velo de la naturaleza donde se adora a Dios. Cada forma lleva un reflejo del Creador, lo cual desemboca en el naturalismo del misticismo de Ruskin: "Creed que todo lo que ha hecho Dios es bello, y que todo lo que enseña la naturaleza es verdadero." Ruskin se aproxima con esto al pensamiento de Wordsworth.

3. *Lo bello como símbolo de lo divino*

De esta concepción del misticismo se deriva una visión original de la belleza. Ruskin considera lo bello como un reflejo de los atributos de Dios, con lo que lo bello viene a ser un símbolo de lo divino. Es una metodología en cierne la que se encuentra en la base de la teoría de la belleza típica según Ruskin, quien distingue, adaptando así la teoría del poeta Hooker, seis atributos de la divinidad en la belleza.

Ruskin distingue dos bellezas: la de la forma eterna, la belleza típica, y la de la fuerza, la belleza vital (como la escultura griega, que se ocupa del cuerpo humano en un grado superior y representa también la vida).

La estética de Ruskin es una estética del contenido. Es, en efecto, un simbolismo de la fuerza interior, de la savia. Es la apología de la pasión, fuerza de todas las fuerzas. El dinamismo y el energetismo de Ruskin se oponen al mecanismo de la ciencia. El gran arte que Ruskin define como "la expresión del pensamiento de un gran hombre",[8] está sostenido por preocupaciones éticas. Pero condena el arte por el arte. El arte debe ser como

[8] *Queen of the air*, p. 139.

un lenguaje y traducir la esencia moral de las cosas. Ruskin llega, en su concepción del arte, a esta declaración monstruosa en *Pintores modernos*: "Digo que el arte más grande es el que sugiere al espíritu del espectador, por un medio cualquiera, las ideas supremas."[9] Para él, es siempre una manera de mantener la humanidad y de exaltar en ella los valores, a la vez que de alabar a Dios. Es un arte de intencionalidad: a través de mis obras, tiendo a Dios. Es el arte en calidad de siervo en una filosofía de la práctica. En fin, para Ruskin, la naturaleza es infinitamente superior al arte: es un falso orgullo por parte del hombre el creer "que puede ennoblecer las gloriosas creaciones de Dios o exaltar la majestad de su universo".[10]

4. *El moralismo de Ruskin*

El lugar que ocupa el artista en el mundo es a la vez muy elevado y muy humilde. No es más que el cantor de la naturaleza; su misión consiste, pues, en alabar a Dios. Su técnica es una ética, y su competencia una moralidad. Se sitúa en el orden de los valores en razón de su adoración: "Todo es adoración."

Como base, el artista debe necesariamente poseer dos sentidos profundos: el moral y el religioso. Sus cualidades cardinales son la idolatría y la disciplina: "Debéis ser gente honesta —dice Ruskin— antes de pintar o de cantar; y entonces, el color o el sonido completarán lo que de mejor hay en vosotros."[11]

La primera de las dos grandes virtudes del artista es su unidad. La otra, que constituye precisamente la estética del naturalismo, su probidad. Ruskin hace el elogio de la humildad frente a la naturaleza: "La vida del arte está en el sentimiento religioso; su alimento, en el amor atento y apasionado a la naturaleza; su vigor, en la humildad del artista." Si la naturaleza es la única maestra de lo bello, viene a ser la parábola sensible de lo divino. Pues el primer deber que se impone al ser humilde es la probidad. El artista no debe elegir nada: "El arte perfecto percibe y refleja el conjunto de la naturaleza; el arte imperfecto, que es desdeñoso, rechaza o prefiere." y dice un poco más adelante: "El deber de los artistas no es elegir, componer, imaginar, experimentar, sino ser humilde... Que se enfrenten a la naturaleza con la sencillez de su corazón... sin nada elegir ni despreciar nada."[12]

El problema de la verdad en el arte, que es, según hemos di-

[9] Ruskin, *Modern Painters*, vol. I, p. 11.
[10] Ruskin, *Arrows*, vol. I, p. 36.
[11] Ruskin, *Lectures on art*, p. 93.
[12] Ruskin, *Modern Painters*, I, sección VI, cap. III.

cho, el del naturismo en Ruskin, no es ni el del clasicismo ecléctico, ni el del realismo y ni siquiera el del naturalismo.

Evidentemente, no es el idealismo clásico, ni lo extraño a la manera del idealismo rafaelista, ni el eclecticismo a la manera de los boloñeses o de Victor Cousin. "Todo arte sano es expresión del verdadero placer aprehendido en un objeto real que es mejor que el arte." "Ninguna diosa griega —añade Ruskin— ha sido jamás la mitad de hermosa que una bella inglesa de pura sangre." Si la naturaleza sobrepasa siempre al más grande arte, a éste no le queda sino imitarla. Por la frecuencia con que aparecen las cosas se puede deducir su belleza. Estos caracteres de belleza que Dios ha puesto en nuestra naturaleza amante fueron impresos por él en las formas que en nuestro mundo cotidiano son las más familiares.

El naturismo ya no es realismo, ya que, so pretexto de naturaleza, el realismo se atiene a la naturaleza desnaturalizada por el hombre. Es la imitación de la artificialidad humana: las hospederías, la estación ferrocarrilera que Saint-Lazare, etc. El naturismo concibe una naturaleza en la que —según Ruskin— "las muchachas bailan, no bajo la luz de gas, sino bajo la luz del día, y no por dinero y a causa de su miseria, sino por amor y con motivo de su alegría". A propósito de los cielos, Ruskin observa esta particularidad: "Las nubes, por no estar expuestas a la intervención humana, están siempre dispuestas según las leyes de la belleza." Y alaba y defiende a Turner contra los realistas.

El naturismo no es tampoco naturalismo, puesto que condena la simple copia de todo lo que existe. No hay que pintar más que lo que se ve, y sólo eso; no lo que se sabe que existe en el objeto. En *El oficial de marina,* Turner no pinta los detalles que en los navíos aparecen a contraluz: "Mi oficio —afirma— es dibujar lo que veo, no lo que sé."

Sin embargo, si fuera necesario optar, tal parece que el axioma de Ruskin, "no elegir", más bien lo conduciría igualmente en esta dirección.

La teoría de las líneas fatales es la que define la posición del naturismo. He aquí cómo la expone Ruskin: "A los hombres superiores nada los distingue como el siguiente hecho: saben, tanto en la vida como en el arte, la dirección que toman las cosas... Tratad, cada vez que veáis una forma, de ver las líneas que han ejercido una influencia en su destino pasado y que tendrán influencia en su porvenir. Esas líneas son las líneas fatales. Cuidad de aprehenderlas, aunque con ello renunciéis a las otras... Yo la llamo verdad vital, porque esas líneas esenciales son siempre expresión de la historia pasada y de la acción presente del objeto."[13] En otros términos, el artista es el quiromántico de la naturaleza: he aquí el naturismo.

[13] Ruskin, *Stones of Veniee.*

Mas ésta es una concepción ética del artista. Adorar, ser humilde, no excluir nada —estos tres términos reunidos en su breviario se conjugan en definitiva no en dos valores estéticos, sino en dos virtudes: la probidad y el respeto.

El naturismo como doctrina del arte, al unirse al misticismo como doctrina del mundo, es el moralismo que invade la teoría de la estética, así como la apologética domina en su teoría del conocimiento.

5. *Las ideas de Ruskin acerca de la arquitectura*

Las obras esenciales de Ruskin acerca de la arquitectura son las siguientes: *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849), *Las piedras de Venecia* (1851-1853), y las dos conferencias de Edimburgo que cierran el ciclo (1853, en noviembre).

Los grandes temas ruskinianos sobre la estética en la arquitectura se encuentran en *Las siete lámparas*: la adoración está representada por la lámpara del sacrificio; la verdad y su corolario moral, la probidad, por la lámpara de la verdad y la lámpara de la vida; esta última, es la condenación de la vana minucia y de la máquina; el dinamismo y el humanismo ruskinianos por la lámpara de fuerza y la lámpara de vida; la frecuencia y limitación de las formas naturales, por la lámpara de belleza; el sentido social en Ruskin, por la lámpara de recuerdo y la lámpara de obediencia. El libro de *Las siete lámparas*, concluye en un corolario de carácter social: la lámpara del recuerdo, que es tradición, y la lámpara de obediencia, que es homogeneidad del grupo social. La obra se inicia, según señalamos, con una mística y termina con una preocupación por la humanidad y el grupo: el monumento era pretexto para la religión, ahora es motivo sociológico.

Los principales temas desarrollados en *Las piedras de Venecia* se presentan del modo siguiente: el respeto de la verdad y la expresión del sentimiento religioso en la evolución del capitel; la expresión de las virtudes cívicas y religiosas de la ciudad de los dogos en su arquitectura; el valor constructivo del arte gótico; la ejecución de los ornamentos y la copia de los objetos siguiendo a la naturaleza.

Los principios de la estética ruskiniana en la arquitectura han tomado forma definitiva en el apéndice capital a las dos conferencias de Edimburgo sobre arquitectura gótica. Los principios con los que Ruskin refuta a sus opositores son éstos:

1) Las construcciones romántica y gótica son más nobles que la construcción griega; *2)* la decoración es elemento principal de la arquitectura; *3)* el ornamento debe ser visible; *4)* el orna-

mento debe ser natural; *5)* el ornamento debe ser meditado; y finalmente, *6)* el ornamento gótico es más noble que el ornamento griego. Y Ruskin propone de manera muy sugestiva, como un tema de meditación, acerca de la preeminencia del gótico el siguiente: "La vida del artesano y del maestro de obras."

En su *Elogio del gótico,* Ruskin aparece sin duda como uno los herederos del romanticismo. Es muy típico de su época, y representa en cierto sentido, al igual que Hugo, uno de los aspectos de lo que se podría llamar la "edad media de los litógrafos". Pero hay sobre todo en este *Elogio* un acento peculiar sobre lo que es el arte sin autonomía, puesto al servicio de otros valores: los sociales y los religiosos. Ruskin, pues, está en contra del "arte por el arte" y en favor del "arte al servicio". Tal como lo señala Bardoux,[14] se trata de una renovación estética a través de una renovación moral.

La última y gran originalidad de la estética de Ruskin consiste en que forma parte de un conjunto más vasto, y con ausencia de toda autonomía: "En sus últimos días, el artista será feliz al recordar que no ha habido un solo golpe de cincel o un solo trazo de lápiz que haya realizado que no añadiera algo a los conocimientos o reviviera la felicidad de la humanidad."[15]

B) La estética evolucionista de Spencer, Grant Allen y Vernon Lee

La doctrina evolucionista de Spencer (1820-1903) ha tenido una gran influencia tanto en la Gran Bretaña como en el resto de Europa. Está expuesta principalmente en los *Principles of Psychology,* que publicó de 1852 a 1857.

Spencer trata de establecer su teoría de lo bello partiendo del análisis de los sentimientos de placer y de pena. Esta vida del sentir y las causas del placer y de la pena no se reducen, como se ha afirmado a menudo, a la voluntad y a la pura intelectualidad. Constituye un todo psicológico. Según Spencer, Grant Allen (1848-1899) y Bain (1818-1903), la mejor fórmula sería: "El placer reside en el máximo de estimulación con el mínimo de esfuerzo." Es aquí donde interviene la ley del estético alemán Lipps (1851-1914), que explica cuándo se alcanzan ese máximo y ese mínimo: cuando el trabajo corresponde al *quantum* psíquico disponible, se produce la alegría; en el caso contrario, hay disgusto.

Darwin (1809-1882), según su teoría del evolucionismo, aplica su principio de selección al sentimiento estético; piensa que el

[14] Jacques Bardoux, *Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise: John Ruskin,* París, 1900.
[15] Ruskin, *Two paths,* p. 53.

origen de este sentimiento se halla en el instinto de selección sexual, y estudia en éste el desarrollo de las especies animales.

En Spencer, el sentimiento estético no está sometido a "condiciones degradantes", como son esos sentimientos que acompañan a los sentidos inferiores. Spencer vuelve al problema tratado por Schiller, el de la analogía entre la actividad estética y la actividad lúdica. El juego es una actividad común al animal, al niño y al hombre. El arte y el juego estarían, según Spencer, caracterizados por una superabundancia, por un exceso de fuerzas. Cuando un animal ha gastado la energía de la que dispone para satisfacer sus necesidades orgánicas, si le sobra una parte de esa energía, un exceso de fuerza se tendrá que manifestar por algo que ya no participa de las funciones orgánicas, sino de los movimientos lúdicos. Este exceso de energía conduce, en el dominio del arte y mientras no haya fatiga, a la percepción de la belleza, y después al placer estético y a la actividad artística. Para Spencer, el placer estético debe ser esencialmente desinteresado; sin embargo, la concepción del arte por el arte es opuesta a su doctrina, ya que para él la belleza continúa siendo una actividad fisiológica.

Esta relación entre la fisiología y el arte ha sido estudiada por Grant Allen, discípulo de Kant en *Physiological Aesthetics* (1876); intentó demostrar que el placer estético responde al "máximo de estimulación con el mínimo de fatiga".

Estas teorías estéticas y fisiológicas fueron retomadas y unificadas en su conjunto por Ruygers Marshall en su obra *Pain, pleasure and Aesthetics* (1894).

La teoría estética evolucionista de Spencer se mantiene muy cerca de la naturaleza: la imitación y la reproducción desempeñan en ella un papel más importante que la sugestión. Su doctrina se caracteriza por una búsqueda del ritmo del universo, a la que desea dar una explicación científica.

Vernon Lee, pseudónimo de Violet Paget (1856-1935), concibe el problema estética en el mismo plano que Spencer y Grant Allen. Como ellos, hace descansar el arte sobre la fisiología, sobre el progreso, pero igualmente sobre los métodos experimentales y científicos de los laboratorios alemanes. Aparte de sus escritos literarios, históricos y novelescos ha expuesto su doctrina estética en una serie de ensayos que se han publicado a partir de 1880; citamos los principales: *Lo bello; Lo bello y lo feo; El manejo de las palabras*. Nos ofrece su definición del arte, y en ella basa toda su teoría estética: "Creo que toda esta vida semiconsciente, que escapa al análisis y a la descripción, es la vida estética, y de ella sale y en ella desemboca toda esta producción especializada que llamamos arte."[16]

[16] Vernon Lee, *Estudios y reflexiones sobre el arte.*

A pesar de su admiración por Ruskin, se opone a su asimilación del arte a la virtud: esta confusión termina en el anonadamiento del arte y de la moral a la vez. Sin embargo, su concepción fisiológica del arte lleva a la idea de una armonía entre la vida y el arte: "Un arte, como todo lo que está vivo, toma forma no solamente por la presión exterior, sino, y quizá más aún, por las necesidades casi mecánicas por las cuales las cosas no pueden variar más que de determinada manera. Toda la selección natural, toda la presión exterior del mundo, no pueden hacer que una piedra pueda agrandarse cuando se la parte, un color no puede hacerse menos complejo si se le mezcla, y el oído tampoco podrá percibir con mayor facilidad una disonancia que una consonancia; del mismo modo, el espíritu humano no podrá dejar de conocer los problemas una vez que fueron planteados, o retornar a los efectos que le habían desagradado."[17]

Como Spencer, también ella es hostil a la idea del arte por el arte, que en su opinión destruiría la unión entre el placer estético y la moral. Considera que las concepciones de Spencer y de Ruskin adolecen de ciertos límites: "El arte y la belleza no son ni una especie de juego, como él (Spencer) quisiera, uniéndose a Schiller, ni la adaptación a un fin humano o divino, como deseara Ruskin."[18]

Toda su obra estética, que busca a la vez el sentimiento de lo bello y el uso de la belleza, está impregnada de sinceridad y de verdad: "La sinceridad hacia sí mismo —dice— es el primer deber." Añadamos que Vernon Lee es filósofo y que ve el arte y el mundo, la vida del pasado y la vida vivida con mirada filosófica. Más que nadie sabe descubrir las causas y las asonancias, porque todo le habla, y su sensibilidad responde a todo.

C) William Morris

Fiel al prerrafaelismo, William Morris (1834-1896) recibió la gran influencia de Ruskin. Miembro de una familia evangelista y burguesa, y no obstante vivir en plena era victoriana, gozó de una educación liberal. Su padre se ocupó a temprana hora de su educación artística y literaria y estimuló y orientó de este modo su gusto innato por la belleza natural y artística. Sus principales obras estéticas son *Escritos estéticos* (1882-1884), y la publicación de las conferencias *Hoppes and fears for art* (1877-1879); también dio una conferencia en Oxford, presidida por Ruskin, acerca del arte y la democracia. Se dedicó sucesivamente a la escultura, a la pintura y a la decoración. Él mismo reconocía la influencia de Ruskin: "Ha sido mi maestro —dijo en una de sus conferen-

[17] Vernon Lee, *ibid.*
[18] Vernon Lee, *Anthropomorphic Aesthetics.*

cias—, a tal punto que siento que mi palabra es continuamente un eco de la suya."[19] Pero mientras que Ruskin es ante todo un filósofo, Morris es un hombre de acción; y si en un principio fue creyente, dejó de sentir fe y abandonó todo misticismo que pudiera haberle legado Ruskin. Sin duda alguna, a William Morris le resulta difícil establecer una distinción radical entre ciertas virtudes morales y la belleza, pero no encontramos en él, como en Ruskin, esta confusión del arte y la moral, de la belleza y la religión. Para Ruskin, la belleza es divina e inseparable del sentimiento religioso. Para Morris, en cambio, la belleza es humana y es consecuencia de una actividad alegre. La felicidad es algo natural, permitido y fácil: siente un gran amor por la vida. La naturaleza no quiere ni la fealdad ni el mal, y si a ella nos confiamos, podemos lograr ser felices.

Hombre político, socialista, profundamente inspirado por el marxismo, odió la civilización moderna, industrial y capitalista. Como lo protegían los privilegios de su clase, no llegó a sufrir miseria material; pero cuando trató de insertar su concepto de lo bello en su doctrina socialista, sufrió de una grave decepción estética. En ese momento comprendió que estaba obligado a contemplar por doquiera la fealdad, y que no era capaz de realizar, según sus deseos, cosas bellas únicamente. En estas condiciones comprendió el mal social que ya Ruskin había expresado anteriormente. Le es difícil conciliar su fe moral y su idealismo con sus ideas marxistas; nos da su definición del socialismo: "Es el esfuerzo por ajustar el hecho de la evolución histórica a la consagración a un ideal de dignidad y de fraternidad humanas."

William Morris es una figura de artista, de poeta, a la vez que de político.

[19] William Morris, *Autobiographies* (*Four Years*: *1887-1891*).

V. LA ESTÉTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS EN EL SIGLO XIX

HASTA los principios del siglo XIX, la literatura y la estética norteamericanas no tuvieron una existencia propia. Consideramos como periodo colonial el que abarca los siglos XVII y XVIII. Las naciones europeas fueron colonizando el país, primero los escandinavos, luego los españoles, los franceses, los ingleses y los holandeses. Y hasta la firma del Tratado de Versalles del año 1783, que consagró la independencia de los Estados Unidos, nos las habemos con un periodo revolucionario, con una literatura política y numerosos oradores. Pero en el siglo XIX nos encontramos con escritores de gran imaginación, con novelistas y poetas y filósofos, pero todavía no con estéticos propiamente dichos: por ejemplo Washington Irving (1783-1859), de origen inglés, pero de ideas profundamente norteamericanas, escribió una obra de amplia difusión y notable éxito, *The Sketch Book;* es un libro de fino humor, encanto y sensibilidad. Y contemporáneo suyo es el novelista Fenimore Cooper (1789-1851), autor del célebre libro *El último de los mohicanos* y poético descriptor de las vírgenes selvas norteamericanas.

Longfellow (1807-1882) fue uno de los mejores poetas norteamericanos del siglo XIX. Su obra más popular fue el poema *Evangeline* (1848), en que hallamos grandes cualidades en la descripción y por la gracia y la soltura, pero también una falta de imaginación y de profundidad en los sentimientos.

A) EDGAR POE

Edgar Allan Poe (1809-1849), novelista y poeta, rindió un verdadero culto a la belleza. Su idea fundamental del arte por el arte no fue adoptada por los norteamericanos en días de este autor. En sus escritos no busca ningún efecto moralizador. Afirma sus teorías sobre el arte y critica las de sus contemporáneos, especialmente las de Hawthorne y Longfellow, quienes —ellos sí— tienden a la enmienda moral. Su obra está compuesta de poemas, cuentos y críticas. Es un notable poeta lírico; nos hace sentir la belleza, el misterio y el temor, y llegó a ejercer un considerable influjo en sus sucesores. Su principal obra puramente estética es su discurso sobre el *Principio poético,* en donde resume sus más importantes conceptos sobre la poesía.

Para él, un poema debe ser breve; un poema largo no es poema, es una contradicción de los términos. La finalidad última de la poesía es la verdad. El poema debe estar escrito *per se;*

nada es más digno que el poema concebido para el poema. Es preciso, pues, saber conciliar la verdad y la poesía. Dividiendo el mundo del espíritu en tres partes: el puro intelecto, el gusto y el sentido moral, Edgar Poe sitúa el gusto en medio, pues éste es, en su opinión, el lugar que debe ocupar en el espíritu. El intelecto recibe su forma de la verdad, el gusto nos muestra lo bello, y el sentido moral se ocupa del deber. El sentimiento de lo bello es, en el hombre, un instinto de todos los tiempos, profundamente arraigado en la naturaleza del hombre. Su papel es elegir las formas bellas, los sonidos, los olores, los sentimientos, y saber uso de ellas en la poesía. La música y el ritmo tienen una importancia capital en el sentimiento poético, que crea la belleza. En resumen, Edgar Poe define la poesía como "la creación rítmica de la belleza". Su único arbitrio es el gusto, cuyas relaciones con el intelecto y con la conciencia son meramente indirectas; sólo incidentalmente llega a ocuparse del deber o de la verdad. El placer más puro proviene de la contemplación de lo bello, y Poe convierte la belleza en la esencia misma y en la atmósfera del poema.

Edgar Poe dedicó su atención no solamente a la práctica poética, sino también a la teoría. A su juicio, la belleza no se puede expresar racionalmente. Para vencer esta idea de la belleza inaccesible, el poeta debe crear, mediante la técnica litraria, un ambiente irracional y tratar de despertar en el lector un ambiente análogo para comunicarse con él; y esto es justamente lo que expresa Baudelaire al referirse a Poe: "Así como nuestro Eugene Delacroix ha llevado su arte a las alturas de la gran poesía, Edgar Poe tiene una predilección por dejar actuar sus figuras sobre fondos violáceos y verdiáceos en que se revela la fosforescencia de la podredumbre y el olor de la tormenta." "El espacio se profundiza con el opio; el opio le da un sentido mágico a todos los matices y hace vibrar todos los ruidos con una sonoridad más significativa."[1]

Edgar Poe emplea diferentes medios de la técnica literaria para tratar de expresar lo inexpresable; extrae el sentimiento de lo bello desde lo extraño, desde la muerte, desde lo horripilante, desde el temor. Evoca una visión del movimiento, una caída que no termina jamás en *La casa de los Usher:* es una visión de la montaña que se hunde eternamente en el mar.

La importancia máxima se otorga aquí a la muerte y al sueño: en el poema *The Sleeper* (El durmiente), Poe deja surgir una duda; una visión fluye entre el sueño y la muerte: no sabemos si la mujer duerme y si está muerta. Las imágenes de los sueños tienen en Poe también una capital importancia, así en el poema *Ulalume:*

[1] Baudelaire, Introducción a las *Obras completas* de Edgar Allan Poe, ed. Gibert, París.

I replied — This is nothing but dreaming;
Let us on by tremulous light.
Let us bathe in this crystalline light.
Its Sibyllic splendour is beaming
With Hope and in Beauty to-night.

["Respondí: Esto no es más que sueño; / dejadnos en trémula luz. / Dejadnos bañar en esta luz cristalina. / Su sibilino esplendor relumbra / esta noche con esperanza y en belleza."]

Las imágenes son extrañas: la tenue e inerte luz de la luna desempeña un importante papel; el viento sopla y, no obstante, los árboles se mantienen inmóviles.

Sus descripciones crean una atmósfera de encantamiento; así, en el cuento *William Wilson*, la descripción de la casa estilo isabelino en una sombría aldea inglesa. En este mismo cuento, William Wilson ve aparecer incesantemente su doble en la vida; él mismo hace el mal, pero tiene una verdadera obsesión de actuar bien, y esta obsesión se traduce en su doble. Idéntica obsesión descubrimos en otros cuentos suyos, como *El gato negro* y *El corazón revelador*.

Todo en él es símbolo. En el poema *Israel*, la representación simbólica del poeta es el ángel cuyo corazón es un laúd: Poe presenta simbólicamente las vías que conducen al poeta a la belleza. Es este simbolismo el que fue tan admirado por los poetas franceses, particularmente Baudelaire y Verlaine, y que utilizaron con indudable éxito.

Para Edgar Allan Poe, la idea de la belleza requiere el ritmo. En sus poemas, busca la creación rítmica de la belleza formal mediante la repetición de los sonidos, es decir, por la aliteración, y por la repetición de un mismo tema. Crea una atmósfera gracias a la música de los versos y prestó incluso gran cuidado a los ritmos interiores en los versos. En el poema, *Las campanas*, encontramos, cual si fuese una estribillo, la repetición: "the bells, bells, bells", y después "tinkle, tinkle, tinkle", evocando así un ambiente de alegría. En *El cuervo*, el último verso de cada estrofa repite "never more, never more", expresión elegida por su sonido tanto como por estar de acuerdo con la melancolía y el tono general del poema: "nunca más" expresa a la vez dolor, horror y desesperación. La segunda estrofa del poema *Dreamland* es notable al representar simultáneamente las imágenes, las aliteraciones y las repeticiones de consonantes que caracterizan toda la poesía de Poe:

Bottomless vales and boundless floods,
And chasms, and caves, and Titanfloods,
With forms that no man can discover
For the dews that drip all over.

Mountains toppling evermore
Into seas without a shore;
Seas that restlessly aspire,
Surging, unto skies of fire;
Lakes that endlessly outspread
Their lone waters —lone and dead—,
Their still waters — still and chilly
With the snows of the lolling lily.

Para Poe, la belleza es el ambiente y la esencia de la poesía: "Describe la belleza —dice— como el dominio de la poesía, porque es una regla evidente del arte el que los efectos deben necesariamente nacer de las causas directas, y que los objetos deben de ser conquistados por los medios más apropiados para la conquista de tales objetos."[2] Explica cómo la belleza de un poema tiende siempre hacia a melancolía: "Una belleza de una familia cualquiera lleva inevitablemente, en su evolución suprema, a un alma sensible a las lágrimas. La melancolía es, pues, el más legítimo de todos los tonos poéticos."[3]

B) Royce y William James

El filósofo norteamericano Royce estudió las nociones de bien y de mal; según él, la noción de bien se debe adquirir; es una lucha, una victoria a ganar contra el mal. Royce (1855-1916) concede que hay un bien en sí, pero prefiere el bien combinado, el bien confuso, los valores turbios. A partir esta noción del bien y del mal, Royce trata de establecer la distinción entre la verdad y el error. De la misma manera, considera que debe perseguirse y buscarse la verdad como si se tratase de una lucha que, para Royce, es una especie de pecado, una parte del problema del mal.

La posición de William James (1842-1910) en lo que respecta al problema del mal se parece bastante a la de Royce: "La única cuestión que debemos considerar no es la de la existencia del mal, sino la de saber cómo se puede reducir su magnitud real."[4] Para él, en el universo no hay armonía. Y en James no encontramos ese mismo profundo optimismo que expresa Royce. James es psicólogo y pragmatista. Y al no saber nada de los orígenes o del fin del universo y del hombre, tenemos entera libertad de creer en una doctrina o en otra: y es preferible, para nosotros, elegir aquellas doctrinas que nos ofrecen esperanza y apoyo. Hallamos en él un misticismo profundo y el sentido del misterio; el indeterminismo es el fundamento de su doctrina.

[2] Poe, *La génesis de un poema.*
[3] *Ibid.*
[4] William James, *Introducción a la filosofía.*

C) Emerson

El filósofo Emerson (1803-1882) sólo consagró al estudio de lo bello y del arte uno que otro de sus ensayos, pero en los diez volúmenes de su *Journal* hay numerosas notas acerca de la belleza. En 1832 efectuó un viaje por Francia, Italia e Inglaterra, donde se encontró con Coleridge, Wordsworth y Carlyle, con quienes mantuvo un estrecho contacto. A su regreso pronunció una serie de conferencias sobre *La naturaleza*, y las publicó en 1836. Después, de 1840 a 1844, fue colaborador de la revista *The Deal*, órgano del movimiento norteamericano trascendentalista.

Emerson concibe dos mundos en el universo: el del entendimiento, del pensamiento, y el sensible. Todos sus esfuerzos tienden a conciliar, a unificar el ideal y lo real, y a reunir el entendimiento y la sensibilidad en el pensamiento. Lo bello será, según él, un orden trascendente que el universo impone al espíritu.

Emerson distingue tres clases de belleza: la vista de un árbol, de una aurora, de una montaña, nos produce placer. Esta belleza, que para él no es más que apariencia e ilusión, constituye un grado inferior de belleza. La verdadera belleza es la moral, en la que intervienen la voluntad humana y la intencionalidad. Por su origen, esta belleza es divina; tiene sus conexiones y sus correlaciones con la moralidad y se mantiene en armonía con la belleza natural. Y por encima de la belleza moral, Emerson sitúa la belleza trascendental o intelectual, que es una concepción pura del espíritu: es una referencia de nuestras ideas a las cosas.

En toda su filosofía de lo bello, Emerson atribuye una importancia capital a esa distinción, y su concepción de lo bello trascendental es, en sus rasgos fundamentales, el centro de toda su doctrina estética: para él, es la reunión de todos los valores superiores. Al publicar las conferencias sobre lo bello en *La naturaleza*, Emerson se convirtió en cabeza del movimiento trascendental que fomentó el desarrollo de las artes en los Estados Unidos.

El arte es la expresión de la naturaleza por el hombre. La imitación de la naturaleza es para Emerson esencial en el arte. Las relaciones entre el hombre, la naturaleza y el arte deben ser constantes: "El arte debe ser un complemento de la naturaleza y estar estrictamente subordinado a ella." "El arte debe ser exclusivamente expresión de la naturaleza; el artista debe tomar de ella sus materiales; a éstos añade sus cualidades de creación, de selección y de abstracción que surjan de su propia imaginación; y todo ello en armonía con la naturaleza, puesto que el arte debe conservar, como ley, su íntegra sumisión al objeto: es la naturaleza la que pinta la mejor parte del cuadro, la que esculpe lo mejor de la estatua, la que construye la mejor parte de la casa y la que pronuncia la mejor parte del discurso."

Lo bello, que nos arranca de las superficies para conducirnos al fundamento mismo de las cosas "es una manifestación de las leyes secretas de la naturaleza, que sin esta revelación permanecerían ocultas para siempre a nuestra mirada". Al igual que la naturaleza, el arte y la belleza revelan a los sentidos el espíritu universal y los trascendentales. Los dos rasgos esenciales de lo bello son en efecto, según Emerson, las ideas de representación y universalidad: "Un objeto aislado sólo es bello si sugiere la belleza universal." En el concepto de lo bello elaborado por Emerson nos encontramos nuevamente con el rasgo leibniziano de universalidad en lo individual y de multiplicidad en lo uno: las formas de la naturaleza, los movimientos de los animales toman su belleza de su armonía con el conjunto del universo.

Las artes no deben de ser un juego ni tender al placer. Deben perseguir un ideal y expresar los sentimientos humanos elevados, como son el patriotismo, el entusiasmo, la fe, además de buscar lo bello, lo verdadero y el bien.

Al lado de esta obediencia del artista a la naturaleza, o sea de este determinismo, Emerson otorga un lugar significativo a lo bello trascendental y, como Aristóteles, concede un importante papel al carácter orgánico y finalista del arte. El artista debe seguir como regla el abandono de su individualidad a favor de la universalidad del arte. El artista debe de ser como una especie de "órgano por el cual actúa el espíritu universal". El individuo debe de abstraerse ante el universo. Lo bello es, así, una necesidad, y Emerson considera que entre las bellas artes y las artes útiles se produce un constante acercamiento, con lo que viene a ser un precursor de Dewey. En su *Journal*, Emerson establece la siguiente paradoja: "Nothing 'ornamental' can be beautiful" ("Nada 'ornamental' puede ser bello").

Puesto que la verdadera belleza es siempre orgánica, Emerson piensa que hay ciertas analogías entre el arte y las formas orgánicas: el vuelo del pájaro, el crecimiento de un árbol y la estatua, por ejemplo. De este carácter orgánico y necesario de lo bello deduce la principal cualidad moral del artista: la sinceridad. El artista debe expresarse tal como se siente apremiado a hacerlo, lo cual, sin embargo, se concilia con el carácter subjetivo del arte: por encima de la representación de la naturaleza hay una representación ideal con sus omisiones, sus adiciones, su selección; y es esto lo que revela al artista, al creador. Lo bello pertenece al objeto, y la inteligencia del artista debe percibirlo: "La fuerza del arte consiste en destacar, en separar un objeto de la estorbosa variedad. Antes de que el objeto se separe de lo que lo une a otros objetos, bien pueden existir el placer y la contemplación, pero no el pensamiento." Por su propia naturaleza, lo bello es intangible, es imposible fijarlo, y presenta un carácter pa-

sajero: "Es un resplandor del carácter humano a través de la obra de arte." Es ésta una nueva manera de recurrir a los trascendentales, parecida a la posterior de Maritain, pero con menor precisión y menos religión.

Emerson conocía la riqueza de la naturaleza, pero su interés especial se dirige al ser humano, a la riqueza de su espíritu y al valor de su inteligencia. El hombre, según él, se halla por encima de la naturaleza debido a que tiene un ideal: "El hombre es el centro de la naturaleza... Y si puede representar de este modo el mundo es porque forma parte de él... La naturaleza tiene un maestro." La perfección en la naturaleza no se explica, a juicio de Emerson, sino por su relación con el hombre y la inteligencia humana. Sin el hombre, la naturaleza pierde su belleza: "No es en la naturaleza, sino en el hombre donde se encuentra la belleza y el precio"; "Las raíces de todo se encuentran en el hombre"; "La naturaleza es la sombra inmensa del hombre". Según su teoría de la representación humana, todos los hombres son capaces de representar el universo, pero los hombres de genio disponen de un dón peculiar y especializado gracias a su sensibilidad y su voluntad más desarrolladas y tenaces. Además de la sensibilidad, el genio debe poder expresar lo que siente: "El pensamiento del genio es espontáneo, pero la capacidad de pintarlo o de expresarlo implica, en las naturalezas más ricas o en las más flexibles, una mezcla de voluntad, un cierto control de los estados espontáneos sin el que no hay producción posible." El carácter religioso que Emerson presta al genio le hace encontrar nuevamente a Dios.

El pensamiento religioso reaparece y se desenvuelve en toda su obra y corresponde, en cierto modo, a los tres órdenes de belleza que había distinguido antes. Considera que la naturaleza es una especie de encarnación de lo divino sobre la tierra; concede un lugar preponderante al alma que es divina y que el hombre puede desarrollar y llevar al progreso; en suma: todo ser puede alcanzar a Dios, con lo que nos encontramos con una inmanencia divina.

D) Santayana

Santayana (1863-1952), filósofo norteamericano de origen español, es principalmente un humanista y un moralista. Su filosofía se orienta hacia lo asuntos del espíritu, y se preocupa en corta medida de la naturaleza: se halla, pues, mucho más cercana a la poesía que a la ciencia. Entre las numerosas obras filosóficas de Santayana debemos recordar dos, que tienen que ver muy estrechamente con la estética: *The Reason in Art*, en que expone su filosofía del arte, y *The Sense of Beauty*, en que da a conocer su teoría de lo bello.

Santayana toma la palabra estética en un sentido vago y peyo-

rativo: "El término estética —escribe— es una palabra débil que se aplica recientemente en los ambientes universitarios a todo aquello que trata de las obras de arte o del sentimiento de lo bello."[5] La estética no es una disciplina clara y separada, como tampoco lo es la filosofía del arte. La crítica de las obras de arte, si no tratase más que de la estética, permanecería en un plano puramente formal; pero según Santayana, la crítica rebasa a la estética y debe conceder un lugar al significado moral y aun a los pensamientos y a los actos de la vida íntegra. Para él, el objetivo del crítico de arte debe ser el concebir un ideal en que pueda integrar el conjunto de los valores estéticos del objeto que juzga.

Lo bello es un valor en sí, un valor positivo que no depende de ningún otro valor; tiene su grandeza por sí mismo, y esta grandeza responde a un ideal estético. Y añade: es la apropiación exacta de la obra a su función. Según Santayana, ningún valor negativo puede entrar en la estructura de la belleza. Pero al darse él mismo cuenta de la estrechez de su tesis, la amplía y otorga un sitio a otros valores, por ejemplo a la experiencia histórica de los estéticos que le precedieron y que intenta superar.

La concepción que Santayana tiene de lo bello se emparienta con la idea de la *kalokagathía*: el ideal de la vida es, para él, tratar de alcanzar la belleza, que debe ser siempre la inspiración esencial del hombre. La belleza es perfección: los valores estéticos, que privan sobre los valores morales, deben extenderse y difundirse a través de todos los actos de la vida humana, cuya meta es lograr "la exigencia estética del bien moral".[6]

La concepción hedonista de Santayana le hace considerar lo bello como un goce, pero esto no lo lleva forzosamente, como a Stendhal, a una concepción moralizadora del arte: no se pasa directamente de la influencia del arte a la moral. Para Santayana, la belleza es percepción antes de ser juicio; es esto lo que explica su situación primaria de placer; pero el placer no es más que uno de los elementos constitutivos de la belleza; habría que añadirle el valor. Este hedonismo busca el origen del arte en el juego, con lo que armoniza con las teorías de Schiller y de Grant Allen.

En el dominio de lo bello, Santayana establece tres distinciones: lo bello sensible, lo bello formal y lo bello de expresión. "La belleza sensible —afirma— no es el elemento más importante del efecto, pero sí es el más primitivo y fundamental, y el más universal."[7] Sin este elemento sensible no hay percepción de lo bello ni hay emoción. En su concepción de lo bello formal, San-

[5] Santayana, *Obiter Scripta*, p. 24.
[6] Santayana, *The Sense of Beauty*, p. 31.
[7] *Ibid.*, p. 78.

tayana se une a la tesis de la unidad en la variedad y estudia el fundamento fisiológico y la reacción de los sentidos. Y, por último, la expresión "es en sí misma un hecho original en que los valores mantienen un nexo con el objeto expresado".[8] En la expresión está contenida, según Santayana, la idea de experiencia, pero no la de intuición, como en Benedetto Croce. La expresión recibe su forma por la memoria y las asociaciones de ideas estéticas que se añaden al hecho mismo.

El arte es siempre, según Santayana, una creación automática, se trate de las artes del lenguaje, de las artes de movimiento, de la música o de la danza. Nada se abandona al azar; el arte está hecho con base en una buena organización. Es difícil conciliar esta tesis con la noción del progreso en el arte y con la participación del espíritu en el arte. Pero Santayana intenta la reconciliación acudiendo a la inteligencia y a la memoria, a lo que Bergson llama la "memoria-hábito" y la "memoria-recuerdo". Santayana arriba aquí a una definición del clasicismo que fundamenta en la necesidad de una disciplina técnica y moral del artista. El gusto en el arte es un aspecto de la virtud, y Santayana acepta una estrecha relación entre los actos de la vida moral y el arte; desde luego, no dependen unos de otros, pero están ligados y se compenetran: la vida tiende a la belleza y la belleza al humanismo.

En todo el siglo XIX estadounidense no encontramos estéticos propiamente dichos, sino poetas como Edgar Allan Poe, novelistas y psicólogos, y filósofos como Emerson y Santayana han hablado de sus ideas acerca de lo bello y de la estética a lo largo de las exposiciones de sus respectivas doctrinas.

[8] Santayana, *Interpretations of poetry and religion*, p. 264.

VI. LA ESTÉTICA RUSA EN EL SIGLO XIX

A) Filosofía estética

La filosofía, la estética y la literatura rusas comenzaron a afianzarse después del reinado de Pedro el Grande (1682-1725) y, sobre todo, después del de Catalina II (1762-1796). Podemos distinguir dos corrientes principales: los "eslavófilos", de ardiente nacionalismo, que desean confiar únicamente en la propia Rusia para asegurar su desarrollo intelectual. Apoyados en su fe, tales escritores rusos mantienen un sentimiento de orgullo nacional y no quieren dejarse influir por Occidente. Por la relación de sus ideas al país, pertenecen a esta tendencia hombres como Dostoievski y, en parte, Tolstoi. La segunda corriente, formada por los "occidentales", se apoya en la razón; sus miembros desean que penetren las influencias extranjeras y las nuevas ideas de Occidente. La filosofía alemana, el romanticismo alemán y principalmente la estética de Schelling adquirieron entre ellos una importancia notable. Encontramos entre ellos también la influencia de Shaftesbury —que relaciona el sentimiento moral con la estética— y, naturalmente, la de Schiller.

Entre los "eslavófilos" podemos citar a Chernishevski, a quien podemos calificar de realista crítico y cuya tesis, *Relaciones estéticas entre el arte y lo real*, apareció en 1855. Según él, lo expresado por el arte debe reencontrarse en la vida en una forma perfecta. El arte debe ser una reproducción de lo real y revelar sin disfraces las realidades de la vida rusa, sin embellecimiento ni referencia al romanticismo alemán o a cualquier otra influencia extranjera. Su doctrina viene a ser un ataque contra la estética del idealismo a la manera de Courbet y una defensa de la estética realista: "Lo bello es la vida" —escribe—, o al menos "la vida como debería ser." La realización estética es, pues, independiente del artista y es exterior a él.

Citemos también al "eslavófilo" Venevidivov, pensador hostil a todo influjo occidental; para él, la estética es una ciencia teórica destinada a establecer el contacto entre la filosofía y el arte.

Entre los "occidentales", el filósofo Belinski (1811-1848), de espíritu sumamente liberal, se sintió atraído por la lectura de los filósofos alemanes y sobre todo de Hegel. Estético-filósofo, sus ideas estéticas se hallan fuertemente impregnadas tanto de la concepción de la naturaleza como de la del arte, de Schelling y de la moral estética de Schiller. En sus *Ensoñaciones literarias*, Belinski, dotado en un principio de un intenso sentimiento religioso, se consagró a la visión poética del mundo; fue un excelente crítico de la literatura contemporánea.

Entre los estéticos que en una u otra forma creyeron en el valor del Occidente tenemos también a Herzen (1812-1870), influido sucesivamente por Schelling y Hegel. Fue arrestado por motivos políticos y exilado, y abandonó Rusia definitivamente en 1847. Toda su obra respira un carácter polémico. Defiende la libertad, pero un intenso sentimiento estético se une a su irreprochable moral. La satisfacción estética no se obtiene, según él, exclusivamente en la belleza, sino en los sentimientos morales.

Stankevich (1813-1840) es el tipo mismo del estético romántico impregnado de las ideas del romanticismo alemán. En la Universidad de Moscú tiene como maestro a Pavlov, que había sido discípulo de Schelling, pero sigue también en amplia medida las ideas de Schiller. Escribe: "El arte se convierte para mí en divinidad." Estudia a Fichte y a Hegel. Lo embarga el sentimiento de la armonía del universo; su correspondencia y sus recuerdos revelan un gran talento poético.

Leontiev (1831-1891) hubiera podido recibir una fuerte influencia occidental debido a su carrera diplomática, pero de hecho se le puede considerar un pensador más bien independiente. Sus sentimientos religiosos van a una con sus ideas morales y religiosas. Afirma que hay una "lucha entre la poesía y la moral",[1] y según él, sólo la poesía de la religión puede aventajar a la poesía de la inmortalidad artística. A pesar suyo tuvo que aceptar la estética de Schiller que era, en su opinión, una decadencia de la moral, juicio ligado al desprecio que sentía por la cultura occidental.

Pissarev (1840-1868), espíritu combativo, busca la destrucción de la estética. Es enemigo del arte por el arte, del arte puro, y estudia el lado utilitario y social del arte. En su artículo "Destrucción de la estética", combate el arte que, en sus términos, se convierte en lacayo de lujo, el arte de la aristocracia, y busca un nuevo arte adecuado a la sociedad rusa actual. En este aspecto está de acuerdo con Tolstoi. Sufre el influjo de su contemporáneo Chernichevski (1828-1889), para quien la realidad es superior al arte. Esta idea es la que este último desarrolla en su obra *La actitud estética ante la realidad;* pretende que el arte debe conducir a una mejora efectiva de la realidad.

Soloviev (1853-1900) es uno de los más grandes filósofos rusos verdaderamente creadores de un sistema que repercute aún en nuestros propios días e, igualmente, un poeta místico y encantador que ha ejercido su influencia en toda una generación de artistas que acogieron con entusiasmo sus ideas estéticas. No ha creado una estética propiamente dicha, pero sus ideas acerca de la belleza se encuentran diseminadas en la mayor parte de sus obras filosóficas. Sus principales ensayos estéticos son *Lo bello en la na-*

1 Correspondencia con Alexandrov.

turaleza, El sentido general del arte y *El primer paso hacia una estética positiva.*

Soloviev se encuentra bajo el influjo de Schelling y de los escritores rusos Gogol, Dostoievski y Grigorev. Su idea central, tanto en metafísica como en estética, es la unidad positiva de la totalidad, es decir, una unidad en que nada desaparece, un todo que forma una armonía con las diferentes partes del conjunto. Para Soloviev, la realidad de lo bello se halla en la naturaleza: la finalidad del arte no consiste en reproducir a la naturaleza, sino en "continuar la obra artística iniciada por la naturaleza". El criterio del valor estético es la encarnación más perfecta y completa del principio ideal en una materia dada.

En *El principio filosófico del saber completo* (1877), Soloviev expone los siguientes temas: la totalidad no puede lograrse más que con la fusión perfecta de la creencia, la ciencia, la filosofía y la actividad diaria. La creación artística es una aproximación mística al arte y responde a una "función teúrgica" de un nuevo género. En estética, es la posibilidad de la transformación del ser por el ámbito estético, idea que se remonta a la unión del arte en una perspectiva escatológica. Por su esencia misma, el arte está relacionado con el movimiento histórico. "El más alto deber del arte es realizar la belleza absoluta, crear un organismo espiritual común a todos." Lo bello debe, pues, actuar para transformar al ser físico en un ser espiritual.

En *Lo bello en la naturaleza* (1889), Soloviev interpreta de manera original las tesis de Schelling. El principio creador no es indiferente a la belleza de sus criaturas. El deber del arte se halla sometido a la transformación del cosmos; la naturaleza de la creación estética se encuentra muy cercana al misticismo y está ligada a la comunicación del alma del artista con lo absoluto: es una verdadera religión. Éste es el fundamento de la estética del simbolismo que determinó la tendencia del pensamiento ruso en el siglo XX.

Los poemas de Soloviev ejercieron una gran influencia sobre toda una generación. La idea principal que de ellos se desprende es la de que el sentido general del arte es únicamente un nimbo, y no una transformación de la vida. La contemplación estética puede alcanzar la apariencia del ser, mas no su auténtica realidad. Este nimbo del ser constituye una traba a su penetración de la realidad.

El arte debe transformarse en una realización del deber cósmico e histórico, cuya solución conducirá al Reino de Dios. El tema central de las investigaciones filosóficas de Soloviev es esencialmente religioso. La visión profunda del artista debe colaborar para alcanzar la victoria de la realidad verdadera, la transformación, la redención del mundo. Estas ideas armonizan con el

simbolismo de Soloviev, en que descubría "tras la apariencia de la sustancia amorfa el fuego divino".

B) La estética entre los escritores

1. *Gogol*

N. V. Gogol (1809-1852) tomó sus temas de las literaturas rusa y francesa y, sobre todo, de los románticos alemanes.

Ya en *Hans Kuchelgarten*, idilio en varios cuadros que escribió a los dieciocho años, descubrimos el fundamento de todo el pensamiento de Gogol: es el tema de la fuerza exclusiva, en ocasiones aterradora, del movimiento estético, su dinamismo irresistible que rompe todos los lazos en que mora generalmente el alma.

En *Las veladas en la granja de Dikanka* y en *Noche de Navidad*, observamos el primer esbozo de un concepción estética del mundo; en ella, los movimientos estéticos abarcan el valor y la comprensión de todos los temas de la vida anímica. También en el *Taras Bulba* el primado psicológico de la experiencia estética se eleva hasta alcanzar una concepción estética del mundo.

Paralelamente se desarrolla en Gogol una aversión al presente actual en su integridad. Por doquiera encuentra en el mundo mezquindad y una estrecha banalidad. Es esta superficialidad la que expresa en *La capa, La perspectiva Newski, El retrato* y, asimismo, en *Las almas muertas.* Para él, la superficialidad es una categoría estética, y en el valor estético las sentencias morales son siempre abstractas y se sobrentienden.

Sin embargo, la idea primitiva del dinamismo de los acontecimientos estéticos no está jamás ausente de su espíritu: es una purificación del alma que proscribe todo lo mezquino y lo inútil para concentrarla en forma exclusiva e intensa en la belleza, única categoría necesaria.

"Todo en el mundo colabora para que los no poetas se conviertan en poetas, atiza la flama del fuego poético para transformar con ello a los hombres." Henos aquí con la utopía de Gogol, con su creencia en la acción mágica de lo bello. Esbozada anteriormente por Novalis, esta utopía llegó a ser típica del pensamiento ruso. La fe en la acción mágica de la belleza es una utopía en que Gogol vivió hasta el fin de sus días. Adoptando el humanismo estético, creía en el nexo entre lo bello y el bien. Más tarde, y ya en *La perspectiva Newski,* expresa la falta de concordancia entre bien y belleza. No obstante, sigue convencido de la santidad del arte, idea que constituye uno de los fundamentos de su concepción estética. Esta disociación de lo bello y el bien en el mundo

empírico, unido a la indudable impotencia de lo bello en la vida real, lo llevaron a buscar una base fuera de la estética para realizar los deberes del arte, que consideraba como esenciales: y de aquí derivó su concepción religiosa de la vida y de los deberes del arte. No es posible entregarse al arte puro sin unir la creación artística a "la obra común" de la transformación de la vida entera en el sentido del triunfo de la idea religiosa.

El arte conserva su valor intrínseco en la vida, pero está sometido a una obligación más elevada, independiente de la estética: Gogol une la creación artística a la transformación religiosa del propio artista.

2. *Dostoievski*

Es notable en Dostoievski (1821-1881) la clara influencia de Schiller y de su principio estético del nexo entre bien y belleza. Una segunda influencia, la de Grigorev, impregna el pensamiento y las obras de Dostoievski de temas estéticos. Uno de los personajes de *Los endemoniados* declara: "Bien sabéis que la humanidad puede sobrevivir sin ciencia, sin pan, pero sin lo bello, no puede." Y añade: "La necesidad de lo bello y de la actividad creadora es inseparable del hombre"; y "Cuando en un pueblo se preserva el ideal de belleza. . ., queda asegurado el más alto desarrollo de ese pueblo".

Su concepción del mundo consiste en una interpretación estética de los problemas de la vida y del cristianismo. Así lo observamos en obras como *Crimen y castigo, El doble* y *Los hermanos Karamasov*. Lo bello es una luz que nos revela el secreto de la vida: "La belleza salvará al mundo" —afirma; "lo bello, aun imperfecto o parcial, es un testigo de que el ser es, en su profundidad, bello, ya que lo bello consiste en la eternidad."

Dostoievski adapta su concepción estética a su visión religiosa del mundo. "La belleza es la conciencia profética de la armonía." Para él, lo bello no es apariencia, sino la más profunda realidad; es a la vez real e impotente debido a que en nuestra vida no sabemos darle un carácter natural o simple.

Piensa que la omnipotencia de los movimientos estéticos es tan grande que aun los hombres moralmente corruptos aman lo bello. La belleza original es inconsistente entre los hombres.

Dostoievski no tarda en enfrentarse a serias dudas, y la unidad primitiva entre lo bello y lo bueno se destruye. "Lo bello es algo espantoso —dice— en que se reúnen todas las contradicciones. El diablo lucha contra Dios, y el campo de batalla es el corazón del hombre."[2] El bien y el mal se pueden reunir bajo la égida de la belleza: he aquí la indiferencia interna de lo bello al

[2] *Los hermanos Karamasov.*

enfrentarse a los valores morales. La "santidad" es la luz de la belleza primitiva, la belleza del orden hallado en el mundo interior. La renovación consiste en el restablecimiento de la belleza primitiva del alma: es una utopía como la mencionada de "lo bello salvará al mundo". Dostoievski mismo la ha destruido mostrando lo que hay de terrible en la belleza, a saber, su indiferencia entre el mal y el bien, entre el diablo y Dios.

A pesar de todo, Dostoievski ha creído en el secreto de la renovación que debe manar de la belleza. El primado de la categoría estética sitúa en el rango secundario sus ideas religiosas en su dialéctica de búsquedas filosóficas. El fundamento de sus ideas estéticas y religiosas es su fe en la belleza, su penetración estética en el ser.

Dostoievski considera lo bello, pues, como la profecía de la renovación, como el soplo del Espíritu Santo, mientras que Gogol acaba por recónocer que el arte y lo bello deben estar sometidos a un principio independiente de la estética. En resumen, para Dostoievski, en lo bello reside la santidad y la redención. Se da cuenta, sin embargo, de que el bien y la belleza no siempre se presentan unidos en armonía.

3. *Tolstoi*

La estética de Tolstoi (1828-1910), expuesta principalmente en *¿Qué es el arte?*, es una de las grandes doctrinas estéticas sociales del siglo XIX: en este sentido, y sólo en éste, es similar a la estética de un Ruskin o a la de un Guyau. Todas ellas proclaman la restauración de los grandes valores prácticos ante la invasión del materialismo científico; sobre todo, proponen la heteronomía del arte, integrado por medio de las actividades humanas más vastas y las preocupaciones más profundas; adquiere su seriedad en la proporción misma en que deja de ser autónomo encerrado en sí mismo. En otros términos, es una estética del contenido que se opone aquí, desde su primera consideración, a todas las estéticas del juego, así como a todos los formalismos. Pero el arte, por eso mismo, deja de tener su fin en sí mismo.

a) *La estética crítica de Tolstoi y la separación del arte y lo bello*

Este libro, *¿Qué es el arte?*, es el fruto de quince años de reflexión, afirma Tolstoi en su conclusión. Conocemos el punto de partida que Tolstoi expone en su introducción: asiste a los ensayos mortalmente aburridos de una obra de teatro nueva. El principio es planteamiento inequívoco del problema: por lo pronto, el arte degrada inútilmente y causa penas a los seres humanos; los procedimientos de los directores de ese grupo ruso de actores y ayudantes nos lo muestran claramente. En todo caso, se hacen

sacrificios al arte. Tolstoi llega con esto a un problema inevitable cuyo planteamiento reza como sigue: "¿Es cierto que el arte es tan importante como para ser merecedor de tales sacrificios?" Y la pregunta culminante: "¿Cuál es el arte útil, bueno, precioso, que merezca tales sacrificios?"

Debe tratarse, pues, de justificar el arte, mediante la determinación de un criterio del verdadero arte. Es una crítica acompañada de una apologética.

Así se propone la cuestión del criterio. Toda la estética crítica se orienta hacia el repudio del falso criterio: no es verdad que el criterio del arte sea lo bello.

El análisis crítico tiene, pues, como primera misión la revisión de las principales teorías estéticas desde Baumgarten, y el descubrimiento de las contradicciones, las oscuridades y las incertidumbres. Se sabe que Baumgarten ha dado al arte la belleza como objeto, cuya encarnación suprema es la belleza de la naturaleza, que es necesario copiar. Entre sus sucesores aparece una primera divergencia: los estéticos sentimentales han desplazado el objeto del arte para darle como fin la bondad. Winckelmann, por el contrario, lo ha separado de toda finalidad moral y le ha asignado por tarea al belleza exterior visible.

No fue sino más tarde cuando las diversas teorías sobre el arte llegaron a organizarse. Después de Kant, que convierte a la teoría del arte en un dominio de juicios sin concepto y de placeres sin deseo, los poskantianos hicieron de la belleza la expresión sensible de la voluntad, y de lo suprasensible: tenemos por ejemplo la teoría hegeliana de la Idea. El otro grupo, que sigue sobre todo al subjetivismo inglés, es el hedonista. La doctrina del placer, desde Shaftesbury, Hutcheson, Home, Burke hasta el extremismo del holandés Hemsterhuis, que proclama que lo bello es el placer máximo, es decir, el mayor número de ideas en el lapso más breve, establece lo bello en la impresión, en el gusto personal, teniendo como base biológica la fisiología del juego.[3]

De este modo, una estética objetiva que se logra con el tema de la perfección, una estética subjetiva que se atiene al placer como criterio, haciendo la primera referencia a la segunda, y lo perfecto que en el mundo del arte se considera como el mero placer que procura: he aquí lo que Tolstoi encuentra frente a él.

Si la oscuridad algo incoherente de la estética anterior es tan evidente, ello se debe a que, a definir el arte por "aquello que gusta", o sea por la belleza, se le ha definido siguiendo un falso criterio. La importancia del capítulo III de *¿Qué es el arte?*, dedicado a la distinción entre el arte y la belleza, nos parece fundamental. Hay que proceder a la separación radical de las dos nociones: "La belleza, o lo que gusta, no podría de ninguna manera

[3] Spencer y Grant Allen.

servirnos de base para una definición del arte."[4] Esta posición es revolucionaria en el campo de la estética; convierte en *tabula rasa* la identificación común a todos los estéticos.

Esta posición exige, a su vez, un cambio total de método. Se trata de sustituir la inducción experimental, falso método de la estética, por un razonamiento deductivo. Para Tolstoi, deben considerarse como grandes obras aquellas que, según común acuerdo, producen el mayor placer, es decir, que poseen el máximo de belleza: tales las obras de Dante, Shakespeare, Goethe, etc.; en seguida debe encontrarse una teoría de conjunto para todo lo que causa placer. Pero en verdad puede haber también artes falsas, tergiversadas, carentes de sentido y que gustan a una sociedad que también es depravada. Sustituyamos, pues, el método anterior por uno deductivo que proponga desde un principio lo que el arte verdadero debe ser y que alcance las últimas consecuencias.

Tan pronto como, por algunos hechos precisos de la aparición de los grandes fenómenos artísticos, se intenta buscar la causa y el origen, resulta que no se puede comprender el arte más que separándolo de ese falso objetivo que es el placer. "El placer [es decir, lo bello] no es más que un elemento accesorio."[5] Tolstoi, al describir los artificios del falso arte, lo sitúa en su verdadero lugar: figura como mero ornamento.

En efecto, la definición del arte verdadero no se puede derivar del placer que procura, sino del papel que debe desempeñar en la humanidad. Es un cambio radical de criterio. Ya antes de Tolstoi dos estéticos habían percibido uno de los elementos de la naturaleza del arte. James Sully tuvo el valor de disociar lo bello y el arte definiendo este último: el poder de "hacer surgir una impresión agradable en un cierto número de espectadores, fuera de toda consideración de utilidad práctica".[6] El francés Véron le dio una independencia aun mayor al convertir el arte "en la manifestación de emociones expresadas mediante combinaciones de formas, líneas, sonidos". Lo que falta a Véron es insistir en el fenómeno capital de la comunicación de las emociones después de su manifestación, y a James Sully, que restringe el dominio del arte a un goce activo y una impresión agradable, el integrar en su definición lo patético y el dolor.

A partir de esos elementos de una teoría auténtica del arte, Tolstoi propone una primera definición, de la que derivarán las consecuencias: "El arte es uno de los medios de que disponen los hombres para comunicarse entre sí."[7] Y, más adelante: "Por medio de la palabra, el hombre trasmite al prójimo sus pensa-

[4] Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, cap. III.
[5] *Ibid.*
[6] En Tolstoi, *op. cit.*, cap. IV.
[7] *Ibid.*

mientos; por medio del arte, le trasmite sus sentimientos y sus emociones."

La comunicación de las emociones constituye el fundamento de esta forma de actividad llamada arte.[8] Sentimientos experimentados mil años antes pueden de este modo reaparecer y emocionarnos. El arte resulta ser así indispensable para la vida de la humanidad y para su progreso en el camino de la felicidad. Podemos trasmitir al prójimo nuestra vida interior y recibir de él la suya: "El arte no es un placer, sino un medio de unión entre los hombres."[9]

Tolstoi distingue a continuación el arte verdadero del arte falso. La estimación del arte se debe, según ha mostrado Tolstoi, al sentido de la vida. Si la estética erró el camino cuando le destinó al arte como objetivo el placer, fue porque el arte mismo se había extraviado. Hay una ciencia con un nombre determinado y que se refiere justamente a ese sentido de la vida y distingue los malos objetivos de los buenos: la religión. Tolstoi menciona en especial el ejemplo de la literatura judía:[10] los profetas, los salmos, el Génesis, la adoración de un Dios y el cumplimiento de su voluntad. Hace también mención del cristianismo y de sus dos formas, la primitiva y la eclesiástica, con sus dos artes y sus dos sentidos de vida.

El Renacimiento señala una falla capital en la historia del espíritu. Las "clases superiores" se desligan de la religión. Y como por otra parte disponen de poder y de riqueza, son las que ejercen el mecenazgo. De aquí nace un nuevo arte que se funda en la concepción pagana del placer personal y ajustado a un nuevo y falso criterio, en la medida de su belleza, o sea del placer que puede procurar: es un arte de *élite,* cuya meta no consiste ya en la trasmisión de sentimientos a toda una comunidad.

Esta perversión del criterio es la definición misma del falso arte: "La belleza, es decir, el placer artístico, se convierte para ellos en la medida del arte bueno y del arte malo."[11] Este arte de elegidos tiene como necesaria condición la opresión de las masas, que engendra el ocio. Además, en presencia de sentimientos tan extraños a las masas, si éstas dispusieran también de ocio, no comprenderían el arte en cuestión. Es un arte que tiende a la mayor cantidad posible de placer para una determinada clase social, con lo que pierde su original objetivo de trasmitir elevados sentimientos de la humanidad, en suma: la concepción religiosa de la vida.

De este falso arte, Tolstoi extrae tres consecuencias nefastas.

[8] Cf. Guyau.
[9] Tolstoi, *op. cit.*, cap. IV.
[10] *Ibid.*
[11] *Ibid.*, cap. VI.

En primer término, un empobrecimiento de las fuentes de inspiración. En efecto, nada hay más pobre y uniforme que el placer, mientras que las evoluciones sucesivas de la conciencia religiosa, o sea el sentido renovado de la vida, de una humanidad en progreso, son las únicas capaces de renovar a los sujetos. La materia de inspiración, en lugar de extraer las emociones a lo largo de la vida del trabajador, se limita a tres sentimientos refinados: la vanidad, el deseo sexual y el desagrado por la vida; en los siglos XVI y XVII era el halago de los grandes; en los siglos XVIII y XIX, el sujeto exclusivo era el amor, y después el tedio moderno.

En segundo término, el falso arte desemboca en una búsqueda de la oscuridad. El arte de la *élite* se compone en buena parte de alusiones destinadas a los iniciados y que son inaccesibles a la masa: aquí se incluye la poesía moderna de un Baudelaire, de un Verlaine, de un Mallarmé (considerado este último como una simple diversión social algo laboriosa). Lo mismo puede decirse acerca del teatro, con las piezas de Ibsen como *El maestro Solness*. Sin duda esto ocurría a menudo al publicarse las obras, pero el fenómeno es más característico en esta época. La imagen del arte es la de un cono que se va estrechando más y más. Pero el arte debe de ser un alimento, y por este motivo no debe fundárselo en el placer, es decir, en el goce del gusto: es un alimento y debe pertenecer a todos.

La tercera consecuencia nefasta consiste en que el arte deja de ser espontáneo, con lo que se convierte en una falsificación de sí mismo. El arte se hace profesional y no procede ya de un impulso íntimo del artista. La obra producida es falsa, es una pieza en plomo que imita, lo mejor que puede, una pieza de plata.

Tolstoi deduce de aquí cuatro procedimientos del falso arte.[12]

La poética consiste en tomar prestado de obras artísticas anteriores en lugar de crear, por la inspiración, sujetos actuales enteros o partes poéticas de ellos. Tolstoi condena la tradición, lo ya conquistado en el arte, para defender al genio religioso, que se halla en incesante movimiento y es, por lo tanto, esencialmente innovador. Como ejemplo, Tolstoi cita *La princesa lejana* de Rostand, obra hecha íntegramente de préstamos.

El segundo procedimiento es el de la ornamentación: es el oropel, el accesorio, que no constituye propiamente lo bello, sino mero adorno y *floritura*. El tercer método es el sorpresivo, es decir, la habilidad en la presentación de contrastes, el efecto de los contrarios en las calidades.

Y, finalmente, la curiosidad, que consiste en despertar el interés a través de intrigas, de la autenticidad histórica, etcétera.

Poética, bella, sorprendente e interesante, he aquí las cualidades de la obra de falso arte, de arte falsificado; y volviendo

[12] Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, cap. X.

sobre el mismo tema, Tolstoi nos recuerda que "valorar una obra de arte a partir de su grado de belleza es como si se juzgara de la fertilidad de un terreno por la agradable posición que ocupa".[13]

El provecho pecuniario del arte, la crítica, la enseñanza en las escuelas aceleran la difusión del falso arte. Y según afirma Tolstoi, justamente en nuestra época ha llegado a su culminación esta difusión. En su opinión, Wagner representa el resumen simbólico de todo el esfuerzo de este "fauno" estético: "No se trata de arte, sino de hipnotismo." Es bien conocido el antiwagnerismo de Tolstoi, que nos recuerda el de Nietzsche. Gracias a una situación excepcional, ya que tiene a su disposición los recursos de un rey, Tolstoi afirma que "Wagner estaba en situación de reunir todos los métodos inventados antes de su tiempo para la falsificación del arte".[14]

b) *La estética constructiva de Tolstoi: el verdadero criterio de la conciencia religiosa*

Éste sería el balance del falso arte. En un segundo movimiento muy característico de su pensamiento, Tolstoi se dispone a ofrecer una construcción, pero esta parte de sus ideas, con mucho la más débil, se caracteriza con una sola palabra: la estética de los estetas queda sustituida por una estética de propaganda. Lo bello queda relegado al rango de accesorio: es mero ornamento.

Basta con poner del revés todos los rasgos del falso arte para obtener el arte verdadero. El arte profundo y auténtico debe ser religioso, captar de nuevo el sentido de la vida que se había perdido desde la irreligión de la *élite*. En efecto, es necesario "hacer pasar las concepciones religiosas del campo racional al campo del sentimiento".[15]

El arte verdadero es universal, se dirige a la comunidad entera y se opone al arte de la *élite*: "Lo bueno debe forzosamente agradar a todo el mundo." Es un arte popular. Ya no hace falta un crítico profesional que explique lo que debe conmover por simple comunicación. Al artista se le plantean tres condiciones con que debe cumplir. Debe mantenerse en el nivel de las más elevadas concepciones religiosas de su tiempo; debe experimentar sentimientos y ser capaz de trasmitirlos; y, por último, debe disponer de una capacidad especial para las diversas formas del arte: esta capacidad se llama talento. Y debido a que sólo había inspirado al talento, el arte llegó a convertirse en falso arte. Tolstoi restaura la espontaneidad contra la habilidad.

Como conclusión, Tolstoi nos dice: "El arte universal tiene un criterio interno definido e indudable: la conciencia religiosa."[16]

[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*, cap. XII.
[15] *Ibid.*, Conclusión.

Y de este criterio carece justamente el arte de las clases superiores. Pero ¿cómo distinguir el arte verdadero de su falsificación? Las obras del falso arte, en efecto, imitan el arte a tal punto que pueden surgir confusiones, pues su forma externa con frecuencia no se distingue del arte verdadero. La dificultad es tanto mayor cuanto más pervertido es nuestro gusto. Para Tolstoi, el siglo es el "contagio artístico", y aquí es donde más débil se presenta su doctrina. Según él, es un criterio intuitivo, un signo que no engaña: "El poder de contagio es el signo infalible del arte, y el grado de este contagio constituye la única medida de la excelencia del arte." [17]

Los grados del contagio dependen de tres condiciones: de la mayor o menor originalidad, de la novedad de los sentimientos expresados; de la mayor o menor claridad en la expresión; y, en tercer lugar, de la sinceridad del artista, es decir, de su intensidad en la vivencia de lo que expresa. En este contagio existe, pues, una primera condición de la excelencia del arte.

Pero la segunda condición es la selección. La sinceridad contagiosa sirve de medida para la excelencia interna del arte, para el logro de excelencia del arte en tanto que arte, independientemente de su contenido, es decir, de la cuestión de saber si expresa sentimientos buenos o malos. Existe además otro problema de selección, una jerarquía externa de las obras artísticas. En el contenido del arte se debe distinguir, en efecto, el elemento bueno en cuanto que favorece la unión entre los seres humanos. Pues el arte, junto con la palabra, es uno de los instrumentos de esta unión. "Los sentimientos inferiores, menos buenos y menos útiles para la felicidad del hombre se sustituyen sin cesar por sentimientos mejores, más útiles a esta felicidad. Tal es el destino del arte." [18] El profundo sentido religioso, aunado al sentido de la conciencia religiosa de una época, es el único en determinar el ideal de la felicidad de una cierta época, la dirección del progreso, el sentido de la vida en una sociedad: "Sobre el fundamento de la religión de nuestro tiempo debe valorarse nuestro arte." [19] La conciencia religiosa constituye ahora el verdadero criterio, ya no la belleza.

De todo esto se deriva una consecuencia implícita. La religión de nuestro tiempo, aquello que constituye nuestro sentido de la vida, y que hoy queda representado por la mayor felicidad de todos mediante una fraternidad universal, viene a ser el propio arte tolstoiano, que es, de este modo, arte verdadero. Representa "la esencia de la conciencia cristiana". Entre sus predecesores,

[16] *Ibid.*, cap. XI.
[17] *Ibid.*, cap. XIV.
[18] *Ibid.*, cap. XV.
[19] *Ibid.*

Tolstoi celebra al Victor Hugo de *Los miserables* y de *La pobre gente;* las novelas de Dickens; *La cabaña del tío Tom,* de Beecher-Stowe; *Adam Bede,* de G. Eliot, y *La casa de los muertos,* de Dostoievski. La *Novena sinfonía* de Beethoven, en cambio, no es buen arte. En pintura, el ideal queda representado por Millet, por ejemplo con su *Angelus.*

El objetivo del arte queda así claramente definido: "Introducir en la conciencia humana las verdades que derivan de la concepción religiosa de una época."[20] Con igual claridad establece Tolstoi el objetivo del arte de nuestros días: "Hacer lo posible por que el universo pacífico de los hombres, que hoy día no se alcanza sino a través de medios exteriores, ... pueda realizarse por el libre y alegre consentimiento de todos. El arte debe destruir en el mundo el reino de la violencia y de la molestia." Al lado de la ciencia, y bajo la dirección de la religión, colabora en la instauración del "reino de Dios".[21]

Nos vemos remitidos aquí al antiformalismo de Tolstoi: "El arte era valorado, siempre y por dondequiera, a partir de su contenido; y así es como debiera valorársele siempre."[22] El valor moral y religioso de los sentimientos expresados, como la unión fraternal de los seres humanos, se convierten en norma del valor estético. Con esto, Tolstoi condena definitivamente al arte por el arte, doctrina que considera impía y falsa. Incluso llega a despreciar muy abiertamente la técnica: "Ya no se le exigirá al arte una técnica complicada y artificial, que requiere una inmensa pérdida de tiempo para ser aprehendido; sólo se le pedirá claridad, sencillez y sobriedad."[23]

Ha sido restaurada la seriedad del arte.[24] "El arte no es un goce, un placer, un entretenimiento: el arte es algo grande. Es un órgano vital de la humanidad."[25]

De aquí surge la última concepción tolstoiana del artista: "Esos hombres que sacrifican su vida entera al arte quedan eternamente perdidos para la vida";[26] "El artista vivirá en el futuro la vida ordinaria de cualquier mortal y ganará su pan mediante un oficio cualquiera. Será instruido para que conozca la seriedad de la vida."[27] Y así se resolverá para él el gran problema del arte: la comunicación y trasmisión de sentimientos al mayor número posible.

[20] *Ibid.*, Conclusión.
[21] *Ibid.*
[22] *Ibid.*, cap. XV.
[23] *Ibid.*, cap. XVIII.
[24] Cf. Guyau en su oposición a las teorías del juego.
[25] Tolstoi, *op. cit.*, Conclusión.
[26] *Ibid.*, cap. XVI.
[27] *Ibid.*, Conclusión.

Quinta Parte

EL SIGLO XX

I. LA ESTÉTICA FRANCESA EN EL SIGLO XX

PARA TRAZAR la evolución de la historia de la estética en el siglo XX, distinguiremos dos periodos: el primero llega a la guerra de 1939-1940, y el segundo parte del momento de la Liberación de 1945. Si tratamos de caracterizar el primer periodo, diremos que la estética, al igual que la filosofía y la literatura, es una consagración del reino del espíritu; es, en cierto modo, un periodo racionalista, equilibrado, con un método rígido y lúcido. Después de la Liberación, de los acontecimientos recientes y de las nuevas condiciones de vida, parece que el espíritu sufrió una conmoción que lo dejó traumatizado. La rectitud de las disciplinas cede su lugar a una especie de confusión de los géneros y las doctrinas. Esto es justamente lo que expone Mikel Dufrenne en un artículo de la *Revue d'esthétique*,[1] en que concluye diciendo que la literatura no es posible si no recibe el esclarecimiento de una filosofía; en la misma forma, la creación estética ilustrará la creación filosófica. "La buena inteligencia —dice— se ha reafirmado en nuestros días entre la filosofía y la literatura. Parece que un nuevo pacto fue firmado después del advenimiento existencial, Gabriel Marcel, Sartre, Camus, Bataille... No solamente el filósofo, siguiendo el ejemplo de Alain, consulta a la literatura y busca en ella inspiración, sino que además intenta expresarse simultáneamente con el tratado dogmático y con el teatro o la novela. Así se rompen poco a poco las barreras que la enseñanza francesa, fiel al espíritu de un racionalismo estricto, había levantado entre las letras y la filosofía."

En el periodo de la preguerra se creó para Victor Basch (1863-1944)[2] en la Sorbona, el año de 1920, la cátedra de Estética y de Ciencia del Arte. Para él, la estética es una ciencia autónoma, con sus métodos propios, que debe enseñarse. "El estético —afirma— es algo distinto de un espectador sensible o de un artista inspirado. Su función propia consiste en comprender y hacer comprender lo que escapa a la confusión y al desorden del goce y a la ebriedad de la creación."[3] La concepción estética de Victor Basch, de modo similar a la de la *empathy* o la de la *Einfühlung*, se funda en una fórmula de revivificación y recreación. Concibe la actitud estética como un fenómeno singular de comportamiento, como una ancestral simpatía nuestra a todo el universo, de ma-

[1] Mikel Dufrenne, "Philosophie et littérature", *Revue d'esthétique*, julio-septiembre 1948.

[2] Victor Basch, *Essai sur l'esthétique de Kant*, Vrin, París: *La poétique de Schiller*, Alcan, París; *Schumann*, Alcan, París; *Titien*, Albin Michel, París; *Études d'esthétique dramatique*, Vrin, París.

[3] V. Basch, en *L'esprit nouveau*, 15 de octubre de 1920.

nera que nos es dado sentir en el objeto mismo, sentir —simbólicamente— como el objeto mismo, en suma, tener sentimientos en los objetos: "Como si fuesen ramas, siento en mis brazos la savia del encino, y el encino, repentinamente, se convierte en hermoso para mí." Se trata de una actitud psíquica de simbolización, de un acto de asociación, de una simbiosis afectiva entre el Yo y el universo. Lo bello es, según Victor Basch, una simpatía simbólica. Basch ve en la teoría de la *Einfühlung* la posibilidad de resolver definitivamente el problema del desinterés de los sentimientos acerca de lo bello. Si el sentimiento estético se reduce a un sentimiento de simpatía, según pretende Basch, entonces desaparece la antinomia entre el interés que implica todo sentimiento agradable y el desinterés que constituye una de las características necesarias del sentimiento de lo bello. Como todo sentimiento simpático, el sentimiento de lo bello es a la vez interés y desinterés. Es interesado en el sentido de que, al gozar de la belleza, el goce es nuestro, forma parte de nuestro Yo. Es interesado ya que no podemos aislar nuestro goce del sentimiento complejo del que es parte, es decir, no lo buscamos por sí mismo: no constituye el fin del sentimiento de lo bello.

Por esta época ocupó la cátedra de Historia del Arte en la Edad Media en la Sorbona Henri Focillon (1881-1943). De tendencia formalista, su concepción de la estética se sitúa a medio camino entre la iconografía y la historia.[4] Considera la vida de un estilo como una "dialéctica" o como un "proceso experimental".[5] La noción del estilo se representa por los materiales y las técnicas. En la historia, cada estilo se halla bajo la dependencia de una técnica que predomina sobre las demás y que incluso provee al estilo en cuestión de su carácter: es el principio del "primado técnico".[6] Este principio es sólo un aspecto de una ley más general: cada estilo atraviesa por diversas edades, por varios estados. La vida de las formas no se debe al azar; las formas obedecen normas propias, y deben ser estudiadas a través de las experiencias y de los cambios que Focillon llama "su vida".

El poeta Max Jacob (1876-1944), autor de una *Arte poética* (1922), es un precursor del movimiento dadaísta y surrealista, particularmente en su recopilación *Le Cornet à dés*, publicado en 1917. Partidario de las obras claras y pensadas, Max Jacob se oponía al naturalismo, al realismo y a las obras que sólo valían por su comparación con lo real.[7]

[4] Henri Focillon, *La vie des formes*, París, 1934.
[5] *Ibid.*, p. 12.
[6] *Ibid.*, p. 14.
[7] J. Rousselot, "Contribution a une esthétique de Max Jacob", *Revue d'Esthétique*, julio-septiembre de 1957.

Más que una estética, lo que encontramos en Alain (1868-1951) es un sistema de las artes. Su *Systeme des Beaux-Arts* aporta una clasificación realista de las artes fundada en "el poder propio del objeto",[8] es decir, en la materia y no en la imaginación: el artista comienza por hacer la obra; su juicio y sus ideas vienen después. El verdadero poeta —pretende Alain— es el que encuentra la idea al forjar el verso. Es la misma teoría que desarrolla a propósito del estilo: "El reflexionar sin proyecto determinado, y sirviéndose de la escritura como medio, es un método para vencer el estilo. Pues lo necesario es que la expresión sea hallada, no que sea buscada."[9] El arquitecto de las catedrales no se forma una idea con antelación, "es la piedra miliar la que da la idea".[10] Shakespeare es grande debido a sus hallazgos de improvisación sin premeditación. Puesto que el orden está en el objeto, la clasificación de las artes debe fundarse, según Alain, en esta materia humana y materia del mundo: son artes de sociedad y artes solitarias. Lo bello, según él, se mantiene siempre ligado a lo social como cualquier otro hecho humano.

Bergson (1859-1941) pertenece a este primer periodo de la preguerra. Puede afirmarse que no se puede hablar propiamente de una estética bergsoniana. Lo que Bergson llama estética no es realidad sino su metafísica de la intuición y de la cualidad, presentada bajo forma diferente.[11] Y precisamente porque su integridad intelectual se lo impedía, Bergson no llegó jamás a escribir su estética. Puede parecer paradójico el hablar de una estética que Bergson nunca escribió. Al igual que su metafísica, su concepción estética tiene su fundamento en la intuición, es decir, en el movimiento por el cual el espíritu da la espalda a la apariencia cuantitativa para enfrentarse a su origen fundamental, a su duración cualitativa. Bergson quiere, pues, probar el origen cualitativo de la obra. A su juicio, el artista es un asceta cuya misión consiste en percibir intuitivamente la cualidad. La actividad del artista se reduce así a la contemplación, y Bergson excluye de la obra de arte toda actividad fabricadora, es decir, toda *poiesis*, sin la que la obra de arte no podría existir. La estética de Bergson sería, de este modo, una estética de la percepción pura. La técnica de la percepción pura es en cierta forma una conversión de la atención. La filosofía de Bergson es una filosofía de la vida atenta; hace falta separarse antes de comprometerse: y esto es válido para el ojo del artista tanto como para el ojo del metafísico.

[8] Alain, *Systeme des Beaux-Arts*, Gallimard, París, 1926, cap. VI.
[9] Alain, *Propos sur l'esthétique*, P.U.F., París, 1949: "Du style", p. 87.
[10] *Id., ibid.*, "Matière et forme", p. 31.
[11] R. Bayer, "Esthétique de Bergson", en *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion, París, 1953.

Se trata de percibir por percibir, y no por trascendencia, sino desde dentro, por inmanencia. Mas esta percepción intuitiva bergsoniana resulta ser discorde con la finalidad misma de la obra artística. En efecto, el artista que no hiciera más que contemplar, sin crear, sin hacer o fabricar, ¿sería verdaderamente un artista? Si, como dice Bergson, el artista es un asceta, de hecho sería un asceta fallido, pues el asceta auténtico no necesita del arte y lo rechaza. La pasividad y la contemplación, rasgos esenciales de la estética bergsoniana, constituyen una estética negativa y la oposición misma del arte.

La ley íntima de la doctrina de Paul Valéry (1871-1945)[12] es la ley de todo intelectual que pasa incesantemente del individualismo al universalismo: el heroísmo de Valéry es un egotismo que rebasa todas las parcialidades humanas. El tomarse a sí mismo, en cierto sentido, como eje de referencia del universo equivale a volver sobre sí mismo en una composición diferente, equivale a encontrar en el poeta al pensador universal, a reconstruir paralelamente el Yo y la visión del universo. En Valéry, la estética se encadena con la filosofía, la política y la moral. A partir de un método del pensamiento se debe erigir una política del espíritu. A este método valeriano se añade un aspecto narcisista, taumatúrgico, teúrgico y sofístico, tal como lo encontramos en Leonardo. En Valéry encontramos todo el ilusionismo de una operación exitosa. No cabe duda de que posee una visión clara y aguda del universo, pero de un universo considerado *velut in speculo*.

Tras haberse dedicado a los problemas del arte y de lo bello, Valéry expresa ciertas dudas acerca de la existencia de la estética en cuanto ciencia: "La estética no existe ni puede existir." La califica de una "grande, mejor dicho irresistible tentación".[13] En el mismo ensayo escribe un poco más adelante: "Si la estética pudiese existir, las artes se desvanecerían delante de ella, es decir, delante de su esencia."[14] Las artes no existen sino por las obras y por los artistas, y el arte no es una ciencia. No obstante, la ciencia de lo bello y el estudio del arte en cuanto "tentación irresistible", tiende a convertir a la estética en una ciencia. La estética es el nombre genérico que comprende el conjunto de doctrinas y de métodos que se ocupan del arte. Valéry distingue una estética clásica que podría existir aun sin que ninguna obra de

[12] Paul Valéry, *Eupalinos*, 9ª ed., Gallimard, París, 1924; *Variété I*, Gallimard, París, 1924; *Variété II*, Gallimard, París, 1929; *Pièces sur l'art*, 6ª ed., Gallimard, París, 1934; *Variété III*, Gallimard, París, 1936; *Introduction à la poétique*, Gallimard, París, 1938; *Variété IV*, Gallimard, París, 1938; *Tel quel* (*I-II*), Gallimard, París, 1941-1943; *Variété V*, Gallimard, París, 1949.

[13] Valéry, *Les divers essais sur Léonard de Vinci*, 1938, p. 122.

[14] *Ibid.*

arte se hubiese hecho; su origen es dialéctico, y lo que hace es hablar de las obras de arte y especular sobre el lenguaje. La estética histórica investiga en las artes las cuestiones de influencia y de origen. La estética científica comprende el estudio del análisis de las obras, los procedimientos de valoración, las reacciones en el espectador, las proporciones, la sección de oro, etc. La estética, tal como la concibe Valéry, debe aportar dos ventajas: deberá "o bien desarrollar mi goce eventual de las obras de arte", "o bien enseñarme a ya no gozar de una obra de arte, sino a ejecutarla".[15]

En su *Discurso a los estéticos* (1937), y tras de haber agotado todas las ciencias que sirven de auxiliares a la estética, ataca el conjunto de las obras de estética pura, pone de lado un pequeño número de tratados que son obviamente obras de moralistas y acaba por considerar exclusivamente las producciones metafísicas. "Nada es más digno de la voluntad de poder del filósofo que este orden de hechos en que encuentra el sentimiento, la voluntad y la realización de un nexo esencial."[16] Un orden de esta especie propone al pensamiento "un enigma singularmente específico". Sobre todo el sentimiento lo oscurece todo. Pues el placer y dolor ofrecen, según Valéry, el tipo mismo de esta confusión o de "esta dependencia recíproca entre el observador y la cosa observada, que está a punto de hacer desesperar a la física teórica".[17] De esta manera, las investigaciones de los teóricos vienen a ser inutilizables en la práctica del arte. Por ello, la estética de Valéry distingue una *estésica,* un estudio de las sensaciones que, cuando se trata de lo bello, no desempeñan un papel fisiológico uniforme y bien definido, y una *poiética,* que se sitúa "en una idea general de la acción humana completa". En el fondo, la estética valeriana se remontará siempre a la estésica. Inclusive la física debe tener en cuenta, y de hecho lo hace, el estudio de la sensación y de sus órganos. Un fenómeno elemental de la sensación es quizá el fenómeno fundamental de la ciencia de lo bello. Después de recibir la sensación de lo rojo, la retina crea espontáneamente el verde. "Si alguien no ha visto jamás el verde, bastaría con que viese el rojo para conocerlo."[18] De hecho, la producción del verde por la fatiga del rojo es una creación auténtica: "El arte quizá se constituye únicamente de elementos como éste combinados con otros. La necesidad de completar, de responder sea por la simetría o por la semejanza, de rellenar un tiempo vacío o un es-

[15] Valéry, "Réflexions sur l'art", *Bulletin de la Société Française de Philosophie,* marzo-abril de 1935.

[16] Valéry, *II° Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art,* discurso preliminar, Alcan, París, 1937, p. XVI.

[17] *Ibid.,* p. XV.

[18] *Ibid.,* p. XXXII.

pacio desnudo, el de colmar una laguna, una espera."[19] La psicología del sentimiento, de la que Valéry nos ofrece una doctrina, es un estudio de los medios de acción del artista sobre el escucha, el lector o el espectador. La psicología estética de una unión mística y de la *Einfühlung* se despoja de lo que aún conservaba de metafísico y de romanticismo lírico: no pertenece ya a la provincia del éxtasis; lo que estudia ahora es la sensibilidad de los hombres. Por los caminos del arte y de la investigación, la estética ha de pedir a los artistas que nos instruyan acerca de lo bello.

En varias ocasiones insiste Valéry en el tema de la obra de arte y en la importancia que atribuye a la técnica: "Un deseo, una idea, una acción, una materia se unen en toda obra."[20] La relación sumamente variable entre estos elementos constituye la obra de arte. El logro de una obra artística depende, pues, de la pureza del deseo y de la incertidumbre del artista respecto al éxito de su actividad; esta incertidumbre en buena parte depende de la naturaleza del material empleado. El hombre actúa, ejercita sus fuerzas en la materia: "No es que el material de su obra lo confunda; lo que sucede es que va y viene de la materia a la idea, de su espíritu a su modelo, y cambia a cada instante *lo que quiere* por *lo que puede*, y *lo que puede* por *lo que obtiene*."[21] Por medio de esta fuerza de abstracción y de composición, traza la línea, la superficie, el número, el orden, la forma, el ritmo, etcétera. El arte posee, pues, espíritu, pero "el arte más cercano al espíritu es el que nos restituye el máximo de nuestras impresiones o de nuestras intenciones por el mínimo de los medios sensibles."[22]

Valéry, en suma, no niega la estética, pero su punto de vista es meramente práctico: la utilidad de la estética es lo que le interesa; ésta debe ayudar a que se tenga un mayor goce de una obra de arte o ayudar a que la obra de arte se haga mejor.

Este primer periodo del siglo XX se señala por el punto de partida del surrealismo. Al movimiento dadaísta, nacido en 1914 y que combinaba lo fantástico con lo extravagante hasta quedar condenado al fracaso, le sucedió el movimiento surrealista. El ámbito del surrealismo es lo maravilloso y el sueño; el *Manifiesto* de 1924 así lo proclama: "Sólo lo maravilloso es bello." En el mismo *Manifiesto* nos ofrece André Breton una definición ya clásica del surrealismo: "Un automatismo psíquico por el cual uno se propone expresar sea verbalmente, sea por escrito, sea de cual-

[19] *Ibid.*

[20] Valéry, *Pièces sur l'art*, "De l'éminente dignité des arts du feu", Gallimard, París, p. 7.

[21] *Ibid.*, "Petit discours aux peintres", p. 139.

[22] *Ibid.*, p. 140.

quier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda preocupación estética o moral." En otros términos, el surrealismo no es un simple automatismo, sino que se apoya en toda una filosofía del inconsciente y en una técnica de rechazos. La escritura automática, o sea el pensamiento anotado antes de toda reflexión, es un medio del surrealismo. Éste, al aplicar la doctrina de Freud, se sirve también del soñar despierto y, de un modo general, de todas las manifestaciones del inconsciente. El ámbito de lo maravilloso será sugerido por una asociación de palabras y de ideas perfectamente ilógicas, por una asociación de acontecimientos u objetos sin ilación, relación ni medida común, tal como sucede en los sueños. Esta síntesis nos arroja a una atmósfera de temor, horror y extrañeza, principalmente en lo que respecta a las artes plásticas. En el campo de la literatura, el principal representante del surrealismo es André Breton (nacido en 1896); lo único que le interesa en la poesía es el desorden y lo fantástico. Redactó tres *Manifiestos del surrealismo* (1924, 1930, 1942), queriendo demostrar que este movimiento literario se puede adaptar a todas las circunstancias. Su primera obra surrealista la publicó en colaboración con Philippe Soupault; se trata de *Les champs magnétiques*. Los títulos de sus poemas ("El pez soluble", 1924; "El revólver de cabellos blancos", 1932, etc.) evocan imágenes desconcertantes.

Entre los otros surrealistas cabe mencionar a Aragon (nacido en 1897) y a Paul Éluard (1896-1952).

El surrealismo ejerció en las doctrinas posteriores una notable influencia como las del futurismo y del modernismo y en las artes plásticas, en el arte abstracto. Este movimiento de origen francés tuvo y tiene todavía una vida considerable y no deja de influir en los campos artístico y literario tanto de Francia como del extranjero.

En el segundo periodo, el de la posguerra, la filosofía, la estética y la literatura se fueron mezclando cada vez más, estableciendo la comunicación entre ellas, por así decir, por ósmosis, tanto en lo que se refiere a sus métodos como en lo que respecta a sus ideas y su existencialismo. A este periodo podemos asociar nombres de escritores como Malraux y Sartre, de estéticos propiamente dichos como Charles Lalo, Étienne Souriau, René Huyghe, Lucien Rudrauf y Mikel Dufrenne.

Las investigaciones sobre la poesía ocupan un lugar importante. J. G. Krafft, en *La forme et l'idée en poésie* (1944) estudia la polifonía de las voces en el contrapunto poético. El lenguaje científico, dice, es unívoco. Cualquier proposición de la ciencia que tomemos, podrá, sin abandonar ninguno de sus matices, transponerse en una proposición rigurosamente equivalente. Una

palabra del lenguaje científico puede ser sustituida sin esfuerzo alguno por una perífrasis idéntica que no es es más que su definición. En oposición a este lenguaje de la prosa se encuentra el lenguaje poético. La palabra, en este último, sólo puede tomar todo su sentido una sola y única vez: rodeada de otras palabras o de un ritmo diferente, tiene ya otro sentido.

Citemos aquí también los trabajos de Yvon Belaval sobre la creación poética en su obra *La recherche de la poésie* (1947). Y en *Creative intuition in art and poetry* (1952), el filósofo Jacques Maritain[23] ofrece la síntesis de una prolongada reflexión acerca de la filosofía del arte, en la que establece una distinción importante entre la inteligencia, tanto en el arte como en la poesía, y el hecho de que la poesía tiene sus fuentes en la actividad espontánea de la inteligencia.

Durante este periodo aparecieron notables obras en el campo de la música, en especial el estudio de Leibovitz sobre *Schönberg et son École; Esthétique et création musicale*, de Gisèle Brelet; *Introduction à J. S. Bach*, de Boris de Schloezer; *Claude Debussy*, de Guy Ferchault; *Horizons sonores*, de Robert Siohan.

Los estudios sobre el teatro son numerosos. Citamos aquí sólo los dos volúmenes de Henri Gouthier, *L'essence du théatre* y *L'oeuvre théâtrale;* los estudios de André Villiers sobre *La psychologie du comédien* y sobre *Le théatre en rond*, teatro que llevó a cabo él mismo en París; los *Témoignages sur le théatre* y *Le comédien désincarné*, de Louis Jouvet; *Théatre et vie intérieure*, de Georges Jamati; y, finalmente, *La mise en scene théâtrale et sa condition esthétique*, de André Vainstein.

Los estudios coreográficos de este periodo son igualmente abundantes. Después del *Traité de chorégraphie*, de Serge Lifar, mencionemos todavía *L'histoire de la danse*, de Léandre Vaillat, y las dos tesis recientes de Germaine Prudhommeau sobre *La danse grecque antique* y de Françoise Reiss sobre *Nijinski*.

En 1948, Charles Lalo, Étienne Souriau y Raymond Bayer fundaron la *Revue d'Esthétique*, en estrecha colaboración con la Sociedad Francesa de Estética, que sigue publicándose periódicamente; en esta revista cooperan estéticos, artistas, historiadores de arte, musicólogos y gente de teatro.

Entre los escritores, J.-P. Sartre no escribió jamás explícitamente una estética, pero a lo largo de su obra[24] encontramos una filosofía del arte implícita. Sus dos fuentes, tanto en estética como

[23] Jacques Maritain, *Frontière de la poésie*, 1926; *Art et scolastique*, 1937; *Creative intuition in art and poetry*, 1952.

[24] Cf. en especial *L'imaginaire; Situations II; Baudelaire; Saint Genêt*.

en literatura, son la fenomenología y el marxismo. Es una estética "comprometida", y es una literatura igualmente "comprometida", como la que se halla expuesta en *Situations II*. Sartre se plantea cuatro cuestiones: "¿Qué es la literatura? ¿Qué es escribir? ¿Por qué escribir? ¿Para quién se escribe?" El escritor que no encuentra medio alguno para evadirse debe abarcar estrechamente su época, y Sartre desemboca en el estudio de las condiciones sociológicas de los escritores de los siglos XVII, XVIII y XIX, y del influjo que siempre deben tener los acontecimientos políticos en sus obras. Al hablar de la creación de las obras en prosa, Sartre opina que la lectura es la síntesis de la percepción y de la creación. En la percepción, el objeto se ofrece como lo esencial y el sujeto como lo inesencial; el sujeto que busca la esencialidad en la creación la obtiene, pero entonces el objeto se vuelve de inmediato inesencial. Distingue el régimen propio de la prosodia y de la métrica en la poesía, y observa la importancia que tienen las palabras en la poesía, idéntica a la que en pintura tienen los colores y en música los sonidos. En la prosa, las palabras no son objetos, sino designaciones de objetos. Por ello el prosista siempre está comprometido, mientras que, por otra parte, no puede darse un compromiso poético, ya que el poeta contempla las palabras de una manera desinteresada.

Marcel Brion, historiador de arte y literato, expuso sus ideas en materia de estética principalmente en sus obras *Léonard de Vinci* (1952), *Robert Schumann et l'âme romantique* (1954) y *L'art abstrait* (1956). A últimas fechas continúa, en *La pintura fantástica* y en *La pintura romántica*, sus investigaciones con la misma orientación, desarrollando la idea de la aprehensión de un conocimiento extensivo de las relaciones entre el pensamiento y las formas. Marcel Brion piensa que sería necesario, en efecto, para conocer de qué manera el pensamiento ha dado cuerpo a las formas y cómo éstas, a su vez, han reaccionado sobre el pensamiento, considerar no solamente las estructuras formales de tal o cual arte, sino estudiar en su conjunto, y, en lo posible, en su totalidad, las analogías estructurales que existen, en una época dada, entre la música, la arquitectura, la poesía, la pintura. Marcel Brion desearía que una historia del arte fuese asimismo una historia de la civilización de la que describiera todos los aspectos culturales además de las repercusiones activas de cada uno de los aspectos sobre los demás.

La concepción del arte es en André Malraux una concepción humanista. Al lado del hombre de acción, que Malraux estudia en sus novelas *La condition humaine* (1933) y *L'espoir* (1937), examina también al artista[25] que, según él, debe ayudar al hombre

[25] A. Malraux, *La psychologie de l'art* (I: Le musée imaginaire,

a elevarse. El artista, más sensible que cualquiera otra persona a la obra de arte de todos los tiempos, debe demostrar que gracias al arte la civilización no perecerá jamás. Malraux establece un idealismo del arte y muestra que, desde las épocas más antiguas, la obra del artista no consiste en crear lo que ve, sino que hay en toda creación artística una verdadera visión de lo sobrehumano y de lo inhumano. "Para que el arte nazca —afirma—, la relación entre los objetos representados y el hombre debe de ser de una naturaleza diferente que la impuesta por el mundo." La pintura imita a la naturaleza, pero la transforma o, mejor aún, la "informa", en el sentido escolástico del término. El arte no es nunca la expresión instintiva de nuestra visión real, sino que el hombre, por su inteligencia, transcribe el universo a través de una creación espontánea y característica suya. En todos los ámbitos del arte insiste Malraux en la necesidad de una presencia humana, por ejemplo en el estilo: "Todo gran estilo es la reducción a una frágil perspectiva humana del mundo eterno que nos arrastra al movimiento de los astros según su misterioso rostro. El orden impuesto al caos según el deseo del hombre, si se puede; y si no, según sus pasiones." El hombre impone su concepción al universo de las formas y todo arte es, en cierto modo, una lección para los dioses.

El filósofo y estético Joseph Segond (1892-1954), que ocupó una cátedra durante muchos años en la Facultad de Aix-en Provence, publicó un *Traité d'esthétique* en que examina los problemas del arte desde el punto de vista metafísico.

Charles Lalo (1877-1953), sucesor de Victor Basch en la cátedra de Estética en la Sorbona, es partidario de una estética sociológica. La estética debe definirse como la ciencia normativa del arte y, para quien acepte esta definición, el objeto directo del arte es la belleza artística y no la belleza natural. Siendo la estética normativa, no podría reducirse a una simple descripción o a una mera explicación, porque sus objetos no son hechos, sino valores. La estética no debe mantenerse en nivel individualista, ya que con ello correría el riesgo de ser arbitraria y sin verificación posible; hay una concretización sociológica de las condiciones sociológicas del arte: las realidades psicológicas continúan siendo virtualidades estéticas hasta que el factor social las haya convertido en realidades estéticas. Lalo distingue entre las condiciones anestéticas del arte, o sea las que nos impone la sociedad, y las condiciones estéticas, o sea los fenómenos propios del arte aparte de las condiciones sociales.

Charles Lalo elaboró una larga serie de estudios psicológicos

Skira, 1947; II: La création artistique, Skira, 1948; III: La monnaie de l'absolu, Skira, 1950; IV: Les voix du silence, Gallimard, 1951).

sobre la concepción vitalista del arte.[26] Para los vitalistas, el único arte verdadero es la vida misma. Para los estetas, en cambio, el ejercicio artificial del arte se basta a sí mismo. Entre estos dos extremos, la tesis de Lalo, mejor matizada, propone que el arte no es ni toda la vida ni la ausencia total de vida, sino que expresa algún aspecto de la misma. Distingue cinco grandes complejos psico-estéticos en la organización del arte fundado en la vida y en los cuales la vida y el arte guardan una relación y una posición diferentes: los complejos de la técnica, los de la huida, los de la economía, los de la homeopatía mental y los del egotismo; en el fondo, se trata de complejos del ahorro y de la huida. A la sociología del arte se superpone, en la obra de arte, una psicología del artista; al lado de su socio-estética, Charles Lalo nos ofrece una psico-estética. Su método consiste en considerar la obra de los artistas y el arte de las naciones y de las épocas trazando el paralelo con la vida de las épocas, las naciones y los artistas.

Hijo del filósofo y estético Paul Souriau (1852-1925), Étienne Souriau ocupa la cátedra de Estética y de Ciencia del Arte en la Sorbona. Su tesis consiste en no conferir el ser más que a lo perfecto, y la existencia que lo ha elucidado e instaurado. El cumplimiento equivale a adelantarse hacia el ser: la obra es el signo del ser, y lo único que tiene un verdadero ser es la cosa elucidada, sólida, lograda. La única realidad auténtica es la realizada. Étienne Souriau da el nombre de instauración "a todo proceso, abstracto o concreto, de operaciones creadoras, constructivas, que conduzca a la posición de un ser en su fatalidad de ser, es decir, con un destello suficiente de realidad."[27] Souriau coloca así en la cúspide de la especulación a la acción instauradora y reconoce el ser auténtico sólo en la obra. Una filosofía de las formas como ésta convierte al pensamiento filosófico en un arte, y aun en el arte puro. La creación filosófica tiende al ser, constituye un ensayo hacia el ser. Souriau sostiene así, justificadamente, la posibilidad de una verdad de la obra, de una verdad del discurso tético. Al acercarse desde un punto de vista original al problema, propone como centro de esta neumatología que él concibe a la imaginación, o mejor aún, "una especie de sobreimaginación que no se diferencia de la sabiduría y de la razón más que por unos rasgos, pero que son originales". Esta imaginación, directriz en el juego de las formas, atestigua que la razón también es creadora y que, más allá y entre todas estas realidades, es la gran realizadora ella misma. Souriau expone muy claramente su con-

[26] Ch. Lalo, *L'expressión de la vie dans l'art*, 1933; *L'art loin de la vie*, 1939; *L'art près de la vie*, 1942; *Les grandes évasions esthétiques*, 1947; *L'économie des passions*, 1947.
[27] E. Souriau, *L'instauration philosophique*.

cepción reísta del espíritu y ese realismo de lo espiritual realizado: "Si el espíritu pudiese ser, el pensamiento se desvanecería ante él."

En *Correspondencia de las artes* (FCE, 1965), Souriau elabora una concepción del arte que es síntesis, por un lado, de la idea de instauración y, del otro, de la independencia del arte, guiado por un pensamiento formal y formador. El arte se dirige a la existencia plena en la obra. Por ello, el análisis existencial que debe hacerse en la obra se tiene que considerar en diversos planos. El objeto tiene una existencia física y material, tiene también una existencia fenoménica, una apariencia sensible presentada por *qualia*, que da al objeto de arte su aspecto irreductible y específico; tiene, además, una existencia reica o cósica, y, finalmente, una existencia trascendente y un mensaje de sobreexistencia. Extrayendo de este modo los elementos de una estética comparativa, Étienne Souriau establece "correspondencias" o analogías entre las artes.

El problema del arte es para él siempre inherente a su filosofía e inseparable de ésta. Escribe por ejemplo en *L'avenir de l'esthétique*: "Al estudiar el arte no hemos llegado a toparnos con ningún problema del conocimiento; por el contrario, es el problema del conocimiento el que nos ha llevado a meditar sobre el arte."

René Huyghe ocupa en el Colegio de Francia la cátedra de Psicología de las Artes Plásticas. Según él, la obra de arte no se debe estudiar meramente como un hecho histórico, así como la estética tampoco se debe considerar como una ciencia teórica. El hombre y su vida interior explican la obra de arte y dan su verdadero sentido a la estética. La obra de arte es, pues, en opinión de Huyghe, una actividad humana, una función del hombre que persevera en su tendencia cuando no en sus efectos. "Se sitúa en el centro mismo de la dualidad fundamental, en el seno de la cual nosotros nos hallamos establecidos, y que separa la vida interior de la vida exterior, por una parte, es decir, la vida experimentada y vivida directamente en nosotros mismos; y por la otra parte, la que nos alcanza por intermedio de los sentidos."[28] Dicho de otra manera: en la obra de arte está nuestra personalidad, nuestro Yo, y también, el "no-Yo", o sea el universo en que vivimos y que es exterior a nosotros. La obra de arte es un nexo no sólo entre estos dos elementos —el Yo y el universo—, sino también entre el artista y los espectadores. "La obra de arte —dice René Huyghe— es por un lado imagen-símbolo, expresión concreta de una realidad mental."[29] Esta concepción de la obra de

[28] R. Huyghe, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, París, 1956.
[29] *Ibid.*

arte y sobre todo del símbolo constituye la base misma de la obra que dirige René Huyghe, *L'art et l'homme*.[30]

En el primer volumen de la *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Mikel Dufrenne también efectuó un análisis de la obra de arte. Estudia a ésta y su ejecución para distinguir las artes en que el ejecutante es el autor o no lo es, y prosigue el examen de las mismas desde el punto de vista del espectador más que desde el ángulo del creador. Define el objeto estético partiendo de la obra de arte, pero establece entre ellos una diferencia: "Ambos son poemas de igual contenido, pero difieren en cuanto que la noesis es diferente."[31] La obra de arte se confunde con el objeto estético solamente en el caso en que sea percibido en cuanto obra de arte. Apoyándose en las doctrinas fenomenológicas, particularmente en la de Husserl, Mikel Dufrenne considera el objeto estético como un objeto percibido, lo cual suprime la oposición entre sujeto y objeto: "La percepción —afirma— es precisamente la expresión del nexo anudado entre objeto y sujeto."[32]

En un sentido bien distinto concibe la obra de arte M. Nédoncelle, quien se sitúa del lado del creador.[33] Considera al artista como un demiurgo que intenta crear un mundo autónomo a partir de la naturaleza, y analiza el papel de la subjetividad en el artista.

El arte, del que lo bello es el medio de expresión por excelencia, crea un universo estético diferente del mundo real. Nosotros mismos hemos tratado de mostrar que frente a este universo hay dos posiciones posibles, sin que una excluya a la otra: la del contemplador y la del artista. A fin de cuentas, nos parece evidente que es el artista quien se encuentra en el centro de todo este vasto problema humano, ya que sin artista para crearlo, no habría mundo artístico ni contemplador, como es obvio. Hemos intentado aprehender el acto operador por el que el artista crea ese nuevo universo. Hemos considerado en el objeto estético el realismo de lo bello, en el que sólo cuenta y perdura aquello que ha dejado huellas e impronta: lo bello no existe antes de sus operaciones. La estética es, por tanto, una ciencia de los efectos a partir de ciertas causas.

[30] *L'art et l'homme*, Larousse, París.

[31] M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., París, 1953, p. 9.

[32] *Ibid.*, p. 282.

[33] M. Nédoncelle, *Introduction a l'esthétique*, P.U.F., París, 1953.

II. LA ESTÉTICA ALEMANA EN EL SIGLO XX

EN EL siglo XX, en Alemania se tiene en general la tendencia a separar, de un lado, la estética y la ciencia general del arte, y del otro, la filosofía del arte: la creación del Congreso de Estética de Berlín en 1913, dedicado especialmente a los estudios de estética, y el propio título de la revista de Max Dessoir[1] nos ofrecen dos ejemplos de ello. A diferencia de lo que ocurre en otros países, en Alemania, sin embargo, no se separan las cátedras universitarias de Filosofía y de Estética.

Esta tendencia se debe a que, siguiendo la estética de Kant, la estética filosófica abandonó el campo metafísico para acercarse poco a poco al ámbito experimental y psicológico, esencialmente subjetivo. Algunos estéticos, como Max Dessoir, Emil Utitz y W. Worringer incluso llegan a afirmar que los problemas de la creación artística y de la obra de arte pueden separarse por completo de la estética y constituir una ciencia especial, la ciencia general del arte, la *Allgemeine Kunstwissenschaft*.

La definición de los conceptos estéticos, tal como la comprende la estética alemana contemporánea, es una combinación de la tradicional metafísica de este país y del esfuerzo de la psicología moderna. Es una confrontación de la analítica kantiana y de la síntesis hegeliana con los resultados de una sutil introspección: por ejemplo Schasler y su gran división de tiempo y espacio; son las dos formas *a priori* de la sensibilidad kantiana, y dentro de las cuales se distinguen, como en Hegel, tres momentos: la tesis, la antítesis y la síntesis.

En su búsqueda de un nuevo método, la estética alemana contemporánea ha seguido diferentes derroteros de pensamiento.

Moritz Geiger (1880-1938), representante de la tendencia fenomenológica, establece una distinción entre la *Wirkungsaesthetik*, es decir, la estética de la impresión sensible o de la sensación, y la *Wertaesthetik*. La *Wirkungsaesthetik* no ve en la obra estética más que un simple medio para liberar un placer, *Genuss*. En este sentido se la puede llamar una estética hedonista, puesto que la sensación no tiene aquí una significación estética sino por una desviación del *Genuss*, a saber, del goce. La *Wertaesthetik*, en cambio, tiene su punto de partida en la primacía del valor objetivado en la obra de arte; sólo se pregunta por la adecuación posible de lo vivido (*Erlebnis*) a la obra. Geiger rehusa las explicaciones por el juego, la ebriedad, etc., o al menos las rehusa en la medida en que tales explicaciones se presentan con pretensión de exhaustivas. No cree que la estética, en cuanto disci-

[1] *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.*

plina filosófica, pueda tener su fundamento en una fenomenología trascendental de tipo husserliano. La fenomenología, en su opinión, se presta solamente para investigaciones particulares que son, con relación a la estética, lo que la ciencia de la naturaleza es a la filosofía de la naturaleza. Geiger, sin embargo, se pregunta cuáles son las estructuras más genéricas y los rasgos fundamentales de los valores estéticos; para ello, se atiene a una perspectiva y a un método fenomenológicos. Según él, hay una intuición de la esencia estética a partir de un caso singular, sin que sea necesario abstraer esta esencia de una multiplicidad de casos. Añade, no obstante, una dosis considerable de hegelianismo a su fenomenología estética. Este hegelianismo fenomenológico intenta mostrar cómo la esencia estética desciende en el devenir histórico y cómo es posible, a partir de la historia, completar la intuición estigmática de la fenomenología mediante un tipismo de esencias estéticas. Geiger no solamente distingue entre valor (*Wert*) y placer (*Genuss*), sino también entre placer (*Genuss*) y sentimiento de placer (*Lustgefühl*). La alegría (*Freude*) es *Lustgefühl*, no *Genuss*. Ambos tienen un objeto intencional y ambos derivan de la intencionalidad de la conciencia. Pero la alegría en cuanto *Lustgefühl* tiene una motivación específica además de su objeto. El placer o *Genuss*, por el contrario, carece de toda motivación axiológica; solamente tiene un objeto. Geiger elabora una fenomenología del *Genuss* estético; lo característico de éste es el hecho de que no necesariamente tiene que estar ligado a un objeto estético. Lo que, en efecto, importa en el *Genuss* es menos el objeto que no es sino simple ocasión, como la actitud del sujeto con respecto al objeto. Esta actitud del sujeto implicada por el *Genuss* es definida por Geiger como una contemplación (*Betrachtung*). El placer estético es, en suma, un placer de contemplación que presupone un cierto distanciamiento del objeto, sin importar que este objeto sea interior o exterior. El simple placer extra-estético, en cambio, es una especie de fisión con el objeto, y un regocijo de sí mismo y de la *Stimmung* en el propio objeto.

Nicolai Hartmann (1882-1950), representante también de la tendencia fenomenológica, concibe la estética en un sentido tradicional de la filosofía de lo bello. Analiza el valor estético desde el punto de vista de la fenomenología; reconoce la complejidad del objeto estético al explicar su estructura por estratos (*Schichten*).

La obra de Max Bense, al igual que la de Nicolai Hartmann, ha recibido una notoria influencia de Hegel. Bense no concibe que exista una idea de la belleza; lo propio del objeto estético es su "co-realidad", es decir, su realidad estética.

No volveremos a considerar aquí el método experimental que caracterizó el fin del siglo XIX, y cuyo principal representante

fue Fechner. Sus métodos de experimentación fueron completados por Witmer, Segal, Cohn, Meumann, Külpe y Gordon.

Pero de una manera general, la mayoría de los estéticos alemanes no quiso adherirse al método experimental. Sin embargo, por el rodeo de la experimentación arribaron a la tendencia psicológica que, asociándose a la etnología, a la etnografía y a la sociología, tiende a dominar el pensamiento estético alemán contemporáneo.

Uno de los principales representantes de esta tendencia es Theodor Lipps (1851-1914). En su obra *Psychologie des Schönen und der Kunst* desarrolla la teoría de la *Einfühlung* en la que el valor estético y la experiencia estética implican la transferencia de los sentimientos del sujeto al objeto; es, en cierto modo, una fusión del hombre con el universo. No comenzamos a vivir una acción interior para proyectarla en seguida sobre el objeto percibido por la vista. "La vivimos y la sentimos originariamente en ese objeto —dice Lipps—. La unidad de mi Yo con el individuo extraño viene primero, y su dualidad apenas llega después. La *Einfühlung* completa, incluida la estética, no es algo derivado, sino que es ella la que, por referencia al conocimiento, constituye lo dado originariamente." El acto estético, el proceso estético en general, reside en esta identificación del Yo con el no-Yo. Pero al establecer esta identificación, nuestra vida, que le prestamos al no-Yo, disminuye, se adelgaza, crece, se intensifica. En nuestro propio dón hemos vivido entre la magnificación dolorosa y la disminución humillante. Aquí es donde se encuentra lo bello, justo entre lo sublime que nos rebasa y lo gracioso que nos humilla un poco. Lo bello es para Lipps una simpatía simbólica. Lipps, al estudiar el simbolismo de las formas, las considera en cierto modo como en movimiento. Examina los contenidos "simpáticos" de varios centenares de perfiles de vasos, desde los más estrechos a los más amplios, para compararlos con los anudamientos de la angustia y todas las figuras psíquicas de la expansión. Un psiquismo explica cada forma del mundo y le da una belleza como si fuese su doble o su sombra. La teoría estética de Lipps, si bien posee cierto carácter de alegría, no está fundada en el placer puro y simple, ni tampoco en el hedonismo; se centra en la actividad del sujeto, que con respecto al objeto se halla en primer plano: es una reanimación simbólica de todo el ser. La actividad simbólica constituye el meollo del problema: es la intensificación de nuestro Yo y el gozo que acompaña a todo valor en acción. La identificación del sujeto en el objeto es el principio que domina toda esta estética, que Lipps elabora con gran sutileza, particularmente en el campo de las formas.

Johannes Volkelt (1848-1930), en su *System der Aesthetik*, interpreta de un modo muy peculiar la teoría de la *Einfühlung*, pero

distingue entre la estética psicológica y la estética normativa; según Volkelt, la estética es normativa porque se basa en hechos estéticos y psicológicos, y porque tiende a explicarlos además de describirlos. Volkelt insiste menos que Lipps en las artes plásticas y toma sus ejemplos sobre todo de la poesía. En Volkelt, el principio de la *Einfühlung* es el mismo que en Lipps, pero concibe procedimientos diversos para alcanzar la fusión del elemento objeto y el elemento sentimiento. Define la *Einfühlung* como "el nexo de los sentimientos objetivos con la intuición del objeto estético".

Lipps y Volkelt cuentan como los principales representantes de la teoría de la *Einfühlung* en la Alemania contemporánea. Victor Basch piensa que su estética es una conciliación de la estética experimental y la estética filosófica: "Es una estética de lo inferior... pero que tiende a levantar sobre los fundamentos sólidos de la observación y la experimentación interior una estética de lo superior."[2]

Ciertos estéticos no están plenamente satisfechos con la teoría de la *Einfühlung* propiamente dicha y tratan de basar su teoría estética en otros hechos psicológicos. Fechner, Lotze, Slebeck, y muy en especial Külpe[3] han considerado la impresión estética como un fenómeno de asociacionismo. Otros pensadores, como Groos (1861-1946) han hablado de una *Einfühlung* imitativa; en cierto modo, Groos retoma la teoría de la imitación en el arte y cree descubrir la impresión estética en la imitación de los movimientos, sobre todo en los animales.

Meumann (1862-1915) ha ofrecido otra interpretación psicológica a la *Einfühlung*, apoyando su concepción estética en un fenómeno hereditario: el hecho de que, desde su más tierna infancia, los niños comprenden las expresiones de las personas que los rodean, y los animales comprenden las mímicas de los humanos, hace creer a Meumann que se trata de un sentimiento innato. En efecto, Meumann explica la mayoría de las teorías estéticas por la *Einfühlung*, pero piensa que hay otras actitudes, como la de la contemplación estética, que pueden favorecer la creación artística. La *Einfühlung* tiene su origen en Kant y en Schopenhauer: es una especie de adhesión pasiva del sujeto al objeto, una actitud de representación, pero aún no una actividad. E. Grösse es partidario de esta teoría en sus *Kunstwissenschaftliche Studien* (1900).

Max Scheler (1874-1928) considara la *Einfühlung* estética, en *Wesen und Formen der Sympathie*, como un ejercicio prepara-

[2] Victor Basch, "Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine", *Revue philosophique*, enero-marzo de 1918, p. 174.

[3] Cf. *Ueber den assoziativen Faktor des aesthetischen Eindrucks*.

torio de la técnica fenomenológica. Piensa que el ejercicio estético de la *Einfühlung*, de la infusión en las cosas, no es sólo la contraparte del ejercicio fenomenológico en el orden metafísico, sino que es una preparación, un estadio de esta técnica. Los dos elementos fenomenológicos de esta técnica son: el relajamiento del esfuerzo volitivo, es decir, el contentamiento, la aceptación, la fusión de los dos Yo, y el amor, que viene a ser la simpatía simbólica. Desde luego, aún no se ha llegado a una perfecta identificación: quien habla de símbolo, habla de identificación parcial. Mas gracias a la contemplación de lo bello, es una preparación para participar en la esencia del mundo. La *Einfühlung* y la fenomenología no son contradictorias, sino que se complementan: el despojo del Yo y del no-Yo dejan de ser opuestos para convertirse en simbólicos. En el límite se hallan la fusión de sujeto y objeto, la denudación de contemplador y contemplado y de sus accidentes para comulgar en su esencia.

Emil Utitz (1883-1956) es uno de los más importantes estéticos de la Alemania de hoy. Nacido en Praga, dedicó su atención no sólo a asuntos filosóficos y literarios, sino también a la estética y a la historia de la estética. No es partidario ni de la estética romántica ni tampoco de la estética mística, sino que pertenece a los estéticos psicológicos. En su primera obra de estética analiza las ideas del alemán Heinse.[4] Lo alaba, al igual que su maestro Brentano, por considerar que apoya sus teorías acerca de la estética psicológica. Estudia el empleo de los colores en las artes plásticas.[5] Y a continuación analiza el placer estético.[6] Limita el papel de las emociones en el placer estético, sin negar, desde luego, que pueden contribuir a él. Utitz ha estudiado los diferentes estilos.[7] Según él, el artista debe mantenerse siempre fiel al estilo. Pero la obra más importante de Utitz, en el terreno estético, es la fundamentación de la ciencia general del arte,[8] en que expone su propio punto de vista. Pretende que al lado de la estética hay sitio para una ciencia diferente, la ciencia del arte, que debe estudiar las leyes del arte, mientras que la estética ha de examinar la naturaleza de los hechos estéticos y su valor. La belleza es el hecho estético más puro. Pero aquello que suele llamarse categorías estéticas —lo trágico, lo cómico, etc.— rebasa a la estética. La belleza se encuentra sobre todo en el arte clásico, que es el verdadero arte estético. El arte no imita a la naturaleza, sino que la sobrepasa; es una realidad más hermosa que la na-

[4] *J. J. Wilhelm Heinse und die Aesthetik zur Zeit der deutschen Aufklärung*, 1906.
[5] *Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre*, 1908.
[6] *Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten*, 1911.
[7] *Was ist Stil?*, 1911.
[8] *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1914-1920.

turaleza, ya que expresa, por ejemplo, la individualidad o el genio del artista. La estética se ocupa especialmente de la belleza, y la ciencia del arte de las cualidades de los artistas y de las obras, de su modo de existir, su intención, creación, materia, etc.; como dice Utitz, la estética ha querido usurpar el campo del arte y anexarse la ciencia del arte. Frente a la obra de arte, el estético no nos ofrecerá más que una impresión inexacta y carece de base para juzgarla, según piensa Utitz. Es la ciencia del arte la que nos ayudará a comprender desde el punto de vista histórico y del valor una obra artística. Siendo para él la actitud estética una actitud contemplativa, viene a ser pasiva y no pasa de tener una imporancia mediana en el arte. Al disminuir el papel de la estética en la ciencia del arte, Utitz no se da cuenta de que en el interior del arte, la importancia de la estética estriba en que no ha de retener sino lo que ha sido un logro, y en momentos hasta trata de empequeñecer el papel del propio artista. Olvida que la emulación y el éxito son la esencia de toda creación en el arte. Pero en el capítulo dedicado al artista ha puesto muy claramente de relieve el papel de la individualidad en el arte y ha considerado la personalidad del artista como uno de los factores esenciales de la creación. Su estudio de la esencia del arte y de la impresión artística lo ha llevado a hablar del papel de los sentimientos en el arte. Podemos estar de acuerdo con él en que la impresión artística no es una "simple intuición sensible" o "percepción pura"; se puede pensar que si la impresión artística es una experiencia emocional de las representaciones, la toma de conciencia de los valores es por sí sola un acto superior de conocimiento. La teoría de la ciencia de Utitz recibió sin duda la influencia de sus predecesores, pero fundamentalmente se basa en el estudio de la evolución de las civilizaciones.

Después de la guerra de 1914, Utitz se consagró a la historia de la estética en su *Aesthetik* (1923); en ella estudia las principales obras de estética, al igual que en otro libro sobre el mismo tema, la *Geschichte der Aesthetik* (1932).

La concepción estética de Worringer (n. 1881) se basa en la idea de Utitz de constituir dos dominios distintos, el de la estética y el de la ciencia del arte. Esta separación le parece indispensable para un estudio científico del arte. Según la tradición aristotélica, que no ve en el arte más que lo bello, la estética no se debe interesar más que por el arte clásico, mientras que la ciencia del arte debe estudiar —afirma Worringer— todas las manifestaciones artísticas. Worringer ha expresado estéticamente el movimiento expresionista, es decir, la declinación de una filosofía clásica de tipo humanista. El descubrimiento de las artes abstractas y primitivas tuvo una profunda significación para él. Se rehusa a colocar la Grecia clásica y el Renacimiento italiano en el centro de todo criterio de belleza. De Nietzsche toma

la teoría concerniente a la naturaleza y al origen del arte: Apolo, el padre de los clásicos, representa la inmanencia; Marsias, el no clásico, representa la trascendencia. Worringer siempre pensó que la objetividad debía ser sacrificada a la emoción: esto lo aproxima al subjetivismo bergsoniano. El problema de la originalidad de los pueblos en la creación artística ha sido uno de los más tratados a principios del siglo XX, y así, en *Formprobleme der Gotik*, la noción de estilo que ofrece Worringer no es tanto la designación de una época como la expresión de un grupo humano determinado. Los trabajos de Pinder y de Brinkmann siguen esta misma orientación, y Strzygowski desemboca en una geografía del arte, así como Nadler en una geografía de la literatura.

Max Dessoir (1867-1947) se dio a conocer primero como psicólogo, pero sus trabajos más fecundos pertenecen al campo de la estética, en que pudo mejor aplicar sus dotes de organizador. En 1906, fundó la *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* (Revista de Estética y de Ciencia General del Arte). En 1913 organizó en Berlín el Primer Congreso de Estética. Pero el gobierno alemán lo retiró de su cátedra de filosofía en la Universalidad de Berlín, lo obligó a suspender la publicación de la Revista y le prohibió asistir en 1937 al Segundo Congreso de Estética, celebrado en París. Como Utitz y Worringer, su teoría toma como punto de partida la separación entre la estética propiamente dicha, que es la ciencia de lo bello y, cuando mucho, del arte clásico, y la ciencia general del arte, que estudia los grandes valores humanos, religiosos, nacionales, familiares, que las artes deben expresar como tarea principal, sea por medio de la belleza (sobre todo en los clásicos), o sin ella en los primitivos, en el arte barroco, en el romántico, en los realistas y en los expresionistas. Max Dessoir ha realizado grandes esfuerzos por aportar al estudio de la estética un objetivismo que garantice al objeto la existencia de un valor independiente. Por este motivo excluye de la estética el estudio de la creación artística para incluirlo en el campo de la ciencia del arte. Para él, la creación artística es un proceso psicológico que pasa por diversas fases: es, para comenzar, la disposición creadora del artista la que conduce a la concepción de la obra de arte; después viene el esbozo que prepara la última fase, que es la de la ejecución.

A la tendencia de las relaciones entre el arte y la realidad empírica se sobrepone la relación entre el arte y la realidad histórica que preconizan los filósofos de la Escuela de Marburgo; para ellos, la teoría del arte está ligada a una historia del arte puramente empírico.

En este mismo principio de la separación de estética y cien-

cia del arte se basa Richard Hamann (n. 1879) para construir su método estético. Quiere desembarazar la estética de todos los problemas que considera accesorios y superfluos para crear, en un ámbito limitado y preciso, una ciencia autónoma y pura, una ciencia del espíritu. El arte abarca un dominio más vasto debido a que un número mucho mayor de nexos éticos, religiosos e intelectuales, lo relacionan con el hombre. El arte no agota la estética, así como la estética no agota el arte. En el arte se presenta un politelismo: el arte estético, que Hamann denomina arte puro, es sólo uno entre otras artes; Hamann estudia las artes decorativas, las artes de publicidad, el arte de ilustración. Según él, lo que domina en el arte puro es el carácter de individualidad, mientras que en las artes decorativas predominan los elementos formales, y en las publicitarias los elementos de sensibilidad. Hamann piensa que el arte de ilustración no es propiamente un arte; el arte decorativo y el publicitario no son, a su juicio, manifestaciones del arte puro porque carecen del rasgo de la finalidad en sí. La estética, cuya misión es efectuar un estudio profundo de la experiencia estética, no es idéntica a lo bello; la actitud estética es posible aun frente a objetos no bellos, y hasta a objetos feos. La experiencia estética es válida no solamente en el campo del arte, sino igualmente en la naturaleza y en la vida entera.

La psicología del arte de Müller-Freienfels (1882-1949) no pertenece a la estética general, sino a la estética del arte propiamente dicha, con excepción de la introducción, que trata del acto estético en general. Según él, en el arte tanto como en la vida los valores con finalidad propia y los valores prácticos se suceden e inclusive se confunden. También en la creación artística el momento estético no es más que un momento al lado de otros muchos, que son técnicos e intelectuales. Müller-Freienfels hace particular hincapié en el papel de la materia y de la técnica en el arte e insiste en la importancia de la elaboración empírica y objetiva de los problemas del arte, así como en el estudio de la obra artística considerada en sí misma, independientemente del artista. Müller-Freienfels subraya asimismo la importancia del eje técnico y de los cuatro factores: sensorial, motor, asociativo e intelectual, y la intensificación y modificación de la impresión debido a la participación de las emociones. Pero su obra pierde su valor en los pasajes en que se hace sentir su punto de vista biológico-sensualista y donde se esfuerza en aplicar al arte su "principio del mínimo esfuerzo". El acto estético se convierte así en "sensación reguladora", pone en equilibrio nuestro organismo y le procura al hombre distracciones útiles y necesarias. No se trata ya, bajo ningún concepto, del valor del fin en sí de las percepciones estéticas ni de la vida del espíritu. En su con-

tacto con el arte, el hombre adquiere el máximo de impresiones con el mínimo de esfuerzo. Este punto de vista, aplicable al arte decorativo, pero extraño al arte puro, impide a Müller-Freienfels llevar su estudio psicológico hasta sus últimas consecuencias y ver que un contacto real con el arte puro exige la participación de nuestra individualidad y un intensivo esfuerzo de nuestra conciencia.[9]

El empirismo del neokantismo de Cohen y Natorp ejerció su influencia en la obra de Ernst Cassirer (1874-1945), quien en sus ensayos sobre la filosofía del arte ha estudiado las relaciones entre el arte y el mito. Según él, los orígenes del arte deben buscarse en la unidad inmediata e indiferenciada de la conciencia mítica. Al igual que en el neokantismo, elabora un sistema de principios *a priori*, sintéticos y formales, que confiere al objeto su sitio en la naturaleza. De suerte que el arte, al existir como algo bien distinto, no puede ser sometido a las leyes del espacio y el tiempo y a las conexiones causales. La actividad creadora del artista no puede concebirse sin hacer referencia a los principios fundamentales sintéticos del razonamiento teórico. Una estatua, por ejemplo, constituye un fragmento de la realidad empírica, llena un espacio que forma parte del espacio real, pertenece al mismo orden temporal y se halla sujeta a la misma causalidad que un bloque de piedra cualquiera.

Esta misma dirección sigue la obra del estético Erwin Panofsky, nacido en 1892.

Según Schmarzov, la actitud creadora del hombre es una de las maneras de entenderse con el mundo exterior. Son leyes psicológicas y fisiológicas —es decir, la naturaleza humana— las que presiden las diferentes formas del arte; es una de estas maneras de adaptarse al mundo, una teoría de adaptación, como en Lamarck. Estas leyes son: la simetría, la proporción y el ritmo, cuyo origen nos es señalado por Schmarzov. La simetría proviene de la sensación de actividad de nuestros dos brazos, de nuestros dos ojos; la percepción procede de la percepción del eje vertical de nuestro cuerpo; y el ritmo tiene su origen en la ejecución del movimiento. Nuestra experiencia de las tres dimensiones guarda estrecho contacto con estas tres percepciones. El mundo y el hombre existen el uno para el otro: entre ellos existe una reciprocidad que es la condición fundamental de la posibilidad de toda creación artística.

El método de la *Kunstwissenschaft* ha sido empleado con mucho rigor en el estudio de la creación artística. La tendencia a la

[9] Véase al respecto "La psychologie de Müller-Freienfels" en *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine* de Milda Bites-Palevitch, Alcan, París, 1926.

autonomía en las disciplinas separadas constituye el problema básico de la evolución de las ciencias en el siglo XIX. Esta tendencia se hace notar también en la historia del arte y corresponde a un voto de la Escuela de Viena. Por un lado, ésta quisiera separar la historia del arte de un subjetivismo que acentuaba el sentimiento y se apoyaba en una base científica; por el otro, quería convertir una ciencia auxiliar en una ciencia autónoma. A la posición de la Escuela de Viena correspondía, en el campo de la filosofía, "el círculo vienés" de Schlick, Carnap, Frank, Otto Neurath y Victor Kraft. Wickhoff, que había preferido el método de Morelli, la propagó, tal como lo hizo Berenson en los Estados Unidos, Jean-Paul en Alemania y Phillips en Inglaterra. La oposición entre el arte-historia y el arte-ciencia tendrá una importancia decisiva para la evolución de esta disciplina a fines del siglo XIX y principios del XX. La Escuela de Viena es partidaria de un método rigurosamente histórico, oponiéndose a Schmarzov, a Wölfflin, pero encontrando apoyo en Tietze, Riegl, Dvorak.

A Wickhoff se le considera como fundador de la Escuela de Viena. Su obra fundamental es *Wiener Genesis*, aparecida en Viena en 1895. Pero Alois Riegl (1858-1905) es el estético más notable e influyente de la Escuela. Su actitud es una verdadera rebelión contra la Escuela tecnológica mecanicista de Semper. La teoría de Riegl se funda en el principio de la actividad artística, autónoma y de naturaleza espiritual, principio que se desarrolla en el tiempo por la transformación de los caracteres más íntimos y esenciales de la obra de arte. En virtud de este concepto de la voluntad artística (*Kunstwollen*), la obra de arte deja de ser el producto mecánico de exigencias técnicas, prácticas y funcionales, lo cual corresponde a la doctrina de Semper. El concepto de "decadencia" ya no tiene sentido, pues la historia del arte se convierte en la historia de la evolución de elementos puramente formales. La "voluntad artística" de una época se manifiesta de modo equivalente en todas las artes. En el capítulo final de *Spätrömische Kunstindustrie*, Riegl toca ya el problema, posteriormente tratado ampliamente por Dvorak en su *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, sobre las relaciones entre el arte y las corrientes religiosas, filosóficas y sociales contemporáneas. Entre los herederos espirituales y sucesores de Riegl debe mencionarse a Dvorak, Tietze, Strzygowski y Dagobert Frey y, a cierta distancia, a Charles de Tolnay, discípulo de Dvorak.

Con Max Dvorak (1874-1921), la historia del arte llega a ser una historia del espíritu en que el arte es considerado como la forma de expresión más elevada y diferenciada de los valores espirituales propios de una época. El problema consiste, así, en estudiar en qué medida el arte es susceptible de expresar la actitud filosófica de su tiempo. No se trata de mostrar la reciprocidad de las influencias, que sólo puede tener una significación

secundaria, sino de descubrir, a partir de una base psíquica de la que emanan las diversas manifestaciones espirituales de una época, las "capas de la personalidad" en que se sitúa el proceso de la creación artística.

Dagobert Frey, nacido en 1883, afirma la necesidad de darle a la historia de arte como base una investigación sobre la filosofía del arte. Para él, la obra de arte es una expresión y una creación de la personalidad artística; la obra de arte es asunto de la voluntad, pero es también la expresión de un tiempo y de un pueblo, expresión que debe confrontarse con las otras manifestaciones espirituales (poesía, música, ciencia). Ha indagado con dedicación el carácter de realidad de la obra artística en su comportamiento con respecto al medio ambiente y a la realidad del espectador. La capacidad de representación y su evolución son estudiadas como fundamento del desarrollo del arte y de la ciencia, siendo el arte precursor de la ciencia. La tesis de la capacidad de representación recibe un tratamiento más profundo en *La crise spirituelle au xvi*[e] *siècle*, obra en que la evolución de todas las ramas del espíritu se hace derivar de la conciencia del Yo creador, conciencia de la experiencia del Yo y de la experiencia del mundo. La concepción estética de Dagobert Frey abarca desde la concepción del espacio hasta el problema del tiempo y al de la realidad, para incluir finalmente en la conciencia la totalidad de la experiencia artística a la manera de Descartes y de Husserl. Frey declara que recibió una considerable influencia de la fenomenología de Husserl, de Dilthey y de Simmel. Entre los estéticos contemporáneos, Frey tiene cierta afinidad con Wölfflin y Focillon. Él mismo se considera además deudor de la Escuela de Viena, en particular de Riegl y Dvorak.

El rasgo característico de la concepción de Heinrich Wölfflin (1864-1945) es su rechazo de la personalidad del artista. La historia del arte se convierte con él en una "historia anónima del arte". El estilo no sólo se revela en las grandes obras, sino también en las producciones de segunda categoría; basta con observar las formas puramente artesanales. El espíritu del estilo se halla presente en las cosas pequeñas tanto como en las grandes. Adoptando la teoría de la visibilidad pura en sus *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Conceptos fundamentales de la historia del arte), Wölfflin trata lo lineal y lo pictórico como dos tipos generales y opuestos de visión o "categorías de intuición", válidas para la arquitectura y las artes decorativas tanto como para la pintura y la escultura: son dos polos entre los cuales oscila periódicamente el arte íntegro. Al intentar poner en evidencia el sustrato óptico que, no obstante sus variaciones, se encuentra en la base de las representaciones estéticas más diferentes en el curso de los siglos, Wölfflin piensa que es posible seguir el des-

arrollo de la visión, que tiene una necesidad interna y en el que las diferencias individuales y nacionales no tienen la menor influencia. De este modo puede afirmarse que una fachada romana barroca tiene el mismo denominador visual que un paisaje de Van Goyen. De aquí surge la teoría de una historia del arte sin nombres de artistas. Es muy probable que la influencia entre Wölfflin y Focillon fuese recíproca.

Wilhelm Hausenstein (1883-1957) se encuentra bajo la influencia de Karl Voll y de Hildebrand. En sus primeras obras le interesa ante todo estudiar los aspectos sociológicos de las artes plásticas; después se fue inclinando cada vez más a considerar la relación entre la religión y las artes plásticas como la continuidad decisiva de estas últimas. Para él sigue siendo esencial la relación concreta con la obra de arte aislada: de esta relación fundamental dependen todas las categorías de significación general.

Martin Buber, en *Der Mensch und sein Gebild* (1955) hace suya la tesis de Conrad Fiedler, según el cual la actividad artística constituye el desarrollo natural de la concepción-tesis que Buber amplía aquí hacia la metafísica del arte. Muestra que el artista toma de la naturaleza la "figuración" en ella oculta para hacerla visible a través de la creación artística.

Entre los artistas contemporáneos hay algunos que nos han legado una importante obra teórica. El escultor Hildebrand (1847-1921) fue, junto con Conrad Fiedler y el pintor Hans von Marees, uno de los promotores de la teoría de la "visibilidad pura". En sus *Schriften über Kunst*, Fiedler (1841-1895) parte de los principios kantianos de la distinción entre la percepción objetiva y la percepción subjetiva, pero los elabora en el sentido del formalismo estético de Herbart; afirma que las condiciones *a priori* de la sensibilidad imponen a cada arte un límite y una coherencia propios. El ojo del artista no ve de manera distinta que el ojo de cualquiera otra persona, mas en lugar de limitarse a recibir pasivamente las impresiones visuales, su función se desarrolla y se especializa en un conocimiento de la realidad de una naturaleza particular y en un sentido exclusivamente visual. La síntesis artística tiene, pues, un valor de conocimiento. Partiendo de estas premisas, la historia de las artes plásticas no debe considerar sólo las obras de los artistas como la expresión de una epoca, de un pueblo, de exigencias culturales y sociales determinadas, sino que debe ser una historia de este conocimiento de lo real bajo el aspecto de la visibilidad, que constituye la verdadera naturaleza de la actividad artística. Fiedler no concebía esta historia como una evolución impersonal e ininterrumpida de los elementos visuales; lo que, en su opinión, tiene mayor importancia es la acción de las personalidades fuertes que, al revelar nuevas perspectivas visuales —es decir, estilísticas— logran que

la evolución de esta historia sea discontinua. La teoría de la visibilidad ha afirmado la necesidad de fundar el juicio sobre la obra de arte en elementos formales, en valores efectivos de estilo.

Hildebrand tomó el hilo de estas ideas para profundizar en el problema de la forma artística, entendida no como reproducción inerte de los aspectos naturales, sino en tanto que expresión de su esencial ley estructural. La teoría de Hildebrand, expuesta en *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), llevaba dentro de sí el germen del peligro academicista; pero gracias a que constituye una afirmación de la independencia de la forma artística en oposición al mezquino realismo de los positivistas, tuvo una considerable importancia en la evolución de la estética alemana de nuestros días: todavía un estético como Hausenstein se inspira en ella.

De todas las tendencias alemanas contemporáneas que hemos intentado resumir en las páginas anteriores, es la doctrina de la *Einfühlung* la que mayor repercusión ha tenido. No se opone a la estética de lo inferior, es decir a la estética experimental y técnica de un Fechner o de un Weber; más bien la complementa. En ocasiones se adhiere a la estética psicológica, pero se somete a un mayor rigor. También se concilia con la doctrina de la *Kunstwissenschaft*, con la doctrina general del arte. Todos estos movimientos no tienen límites claramente definidos entre sí; se complementan e interpenetran.

III. LA ESTÉTICA ITALIANA EN EL SIGLO XX

La máxima figura de la estética italiana contemporánea es, sin duda alguna, Benedetto Croce. Su nombre y sus obras dan término al periodo estético italiano caracterizado por el idealismo filosófico. Después de muerto este filósofo, nadie ha abandonado verdaderamente su método, si bien se distinguen diversas tendencias: la tendencia de quienes intentan evadirse de la influencia de Croce, como Flora, Ragghianti, Bottari; la tendencia del formalismo alemán, especialmente entre los estéticos llamados "de la visibilidad pura", como son Lionello Venturi, Marangoni y Brandi; filósofos como Calogero, manifiestamente opuestos a las doctrinas de Croce y partidarios de un idealismo moderado; la tendencia existencialista de Abbagnano; la empirista de Galvano della Volpe, y finalmente la fenomenologista de Morpurgo-Tagliabue.[1]

No omitiremos a algunos escritores del siglo xx, como d'Annunzio y Pirandello, cuyas obras se aproximan en muchos aspectos a los temas estéticos.

Gabriele d'Annunzio (1863-1938) es a la vez novelista, autor dramático y crítico de arte. De espíritu abierto, sus numerosas obras son muy variadas; tanto sus tragedias y sus poemas como sus novelas pertenecen al arte y a la estética. En *El fuego,* nos ofrece su definición del arte: "El arte, como la magia, es una metafísica práctica"; más adelante, al exponer su teoría sobre la fusión de las artes, escribe: "Puesto que desde hace mucho tiempo las tres artes prácticas —la poesía, la música y la danza—, fueron separadas, y puesto que las dos primeras siguieron su evolución hacia un superior poder de expresión, mientras que la tercera ha decaído, estimo que ya no será posible fundirlas en una sola estructura rítmica sin despojar a esta o aquella de la característica predominante que había adquirido. Al concurrir en un esfuerzo total, renuncian a su efecto particular y supremo; en suma, tendrán una apariencia disminuida." Este defecto señalado por D'Annunzio, sin embargo, no logró escapar al *Martirio de San Sebastián,* que implica una fusión de esas tres artes. La especialización de las artes es, en su opinión, una condición necesaria para el desarrollo y la sublimación: es el signo de una vida superior.

D'Annunzio, como todos los latinos, otorga en su obra un amplio espacio a la vida. En *La Gloria,* la define en un diálogo y la compara a la avidez de gloria:

[1] Cf. Gillo Dorfles, "New currents in Italian aesthetics", *The Journal of Aesthetics and art criticism,* diciembre de 1953.

La vida de mil hombres ¿es, pues, toda la vida?
—Tendrás toda la vida.
¿Cuándo?
—Cuando seas menos ávido.
¿Menos ávido?
—Una taza que colocas bajo un chorro demasiado violento no se llena.[2]

La idea de introducir y de mezclar la vida exterior, la vida de la naturaleza, como un contrapunto a todas las melodías del drama, aparece nuevamente, realizada con toda magnificencia, en *La Gioconda*: "Para el hombre que crea, nadie es necesario. Él es el centro en que todo converge."[3] Esta importancia que da la vida se encuentra también en su complicidad con la naturaleza: "Debe dejarse crecer a la hierba, sobre todo en las casas demasiado amplias. Es una cosa más viva."[4] Y, más adelante, al comparar la vida con una voluntad de lucha: "Os agita una voluntad de lucha y de dominación; y por todos los medios querréis obligar a la vida a que cumpla con sus promesas."[5] En toda su obra se hace notar una especie de melancolía inquieta, de nostalgia, y un sentimiento muy rebuscado y estudiado de la belleza, principalmente de la belleza lujosa. Nos ha legado numerosos escritos acerca de lo pintoresco, las artes plásticas y la música.

También en la obra de Pirandello (1867-1936) predomina la idea de la vida; por doquiera hallamos en él un dualismo exasperado de la vida y la forma. El encanto que ejerce Pirandello se debe a la alternativa entre vida y máscara. Tarde o temprano, la vida paga su tributo a la forma que ella misma se ha dado o se ha dejado de dar. Pirandello instala sus personajes en un ambiente social regulado y banal, hasta el momento en que, movidos por la espontaneidad de la vida, prorrumpen en exclamaciones de horror y dolor: "¡Yo no soy así!" Es cuando los personajes comienzan a sufrir, y las relaciones normales de la vida hacen su aparición. Recordemos las piezas de Pirandello, como *Esta noche se improvisa* o *Seis personajes en busca de autor*, con esa atmósfera extraña, de sombras y luminosidades recortadas, y las interferencias del arte teatral y de la vida. Nos enfrentamos a un *qui pro quo* de situaciones inextricables y una constante transposición intelectual de *"menechmes"*.

Al analizar la obra de arte, Pirandello la concibe como un movimiento de la vida interior que crea y coordina las ideas y las imágenes: "La reflexión —dice—, tanto durante la concepción

[2] G. d'Annunzio, *La Gloria*, acto I, escena IV.
[3] D'Annunzio, *La Gioconda*.
[4] D'Annunzio, *La Virgen de las Rocas*.
[5] *Ibid.*

como durante la ejecución de la obra de arte, ciertamente no deja de ser activa."[6] Pirandello opone a la obra de arte la obra humorística, en la que la reflexión no permanece invisible: "No se mantiene como una forma del sentimiento, como un espejo en que se contempla el sentimiento, sino que se planta frente a él como un juez, lo analiza imparcialmente y descompone su imagen. De esta suerte nace otro sentimiento, el cual podría llamarse, y yo de hecho así lo llamo, el sentimiento de lo contrario."[7] Persiste, pues, siempre, el contraste entre la reflexión y el sentimiento. Hay en el humor también un punto de vista trágico, una primera fase que constituye un elemento corrosivo; Pirandello, en quien se trasluce en ocasiones el pesimismo de Leopardi, nos prepara para el humorismo iniciándonos primero en algunos cuentos crueles.[8] Emplea diversos procedimientos, pero el paso de un plano al otro, de lo trágico al humor, es muy claro, por ejemplo en *La viva y la muerta*: es aquí donde Pirandello mantiene en equilibrio de incertidumbre el sistema entero para sopesarlo en la balanza con una absurda fantasía. Pirandello nos hace vivir en un mundo de extrañas voces y fantasmagóricas visiones en que la verdad y el error, la realidad y la ficción, el sueño y la vigilia, el bien y el mal luchan en el claroscuro del misterio.

Desde luego, ha sido muy equivocado el calificativo de "hegeliano" aplicado a Croce (1866-1952);[9] a pesar de un fondo hegeliano, encontramos en su obra más bien afinidades con Vico y con Francesco de Sanctis, el historiador de la literatura italiana. Hemos visto en su lugar[10] que, según Vico, así como la imaginación precede a la razón, así la poesía precede a la ciencia. Al establecer la distinción entre los ámbitos poético y racional, entre los campos artístico y filosófico, tanto Vico como De Sanctis consagraron la autonomía del arte. Y en Croce aparecen en una síntesis muy personal y armoniosa ciertas ideas de Hegel, de Vico y de De Sanctis.

La cuestión básica de la estética de Croce es el problema de la especificidad del arte. En el espíritu humano se dan dos tipos de conocimiento: el conocimiento intuitivo, que produce imágenes, y el conocimiento lógico, que produce conceptos. El primero es independiente de este último, pero a la inversa no se puede decir que el conocimiento lógico sea independiente del intuitivo, ya que un concepto no puede existir sin una intuición previa. Como el conocimiento artístico es intuitivo, el arte resulta ser

[6] Pirandello, *El humorismo.*
[7] *Ibid.*
[8] Pirandello, *Los señores de la nave.*
[9] Cf. sobre esta cuestión Jean Lameere, *L'esthétique de Benedetto Croce*, Vrin, París, 1936.
[10] Cf. *supra*, pp. 215 *s.*

autónomo; es la intuición de lo particular, del individuo. Ésta es la tesis que Croce propone al comienzo de su *Estética* y sobre la que volverá en el curso de todas sus obras para profundizarla: "El conocimiento tiene dos formas: o es conocimiento intuitivo, o es conocimiento lógico; conocimiento por la fantasía o conocimiento por el intelecto; conocimiento de lo individual o conocimiento de lo universal, de las cosas singulares o bien de sus relaciones; el conocimiento es, en suma, sea productor de imágenes, sea productor de conceptos."[11]

La intuición, que no debe confundirse con la sensación ni con la percepción, no se distingue de la expresión, pero de una expresión enteramente espiritual. La materialización de la expresión exigiría la intervención de la voluntad: se trata del problema de la distinción entre fondo y forma en el arte. Croce piensa que el elemento principal de la obra de arte es la forma; en efecto, es imposible concebir una forma que siga siendo espiritual, que no se materialice. Esta tesis de la intuición artística de Croce, que quizá peca de un subjetivismo demasiado absoluto, fue reelaborada en su *Breviario de estética*: el arte es, según él, intuición lírica y expresión de la personalidad. Por ser la intuición sentimiento, el arte expresa preferentemente el sueño y no la realidad.

El placer estético consiste, a juicio de Croce, para el espectador y el auditor, en reencontrar la intuición del creador de la obra artística. En esto radica igualmente la misión del crítico de arte, quien deberá siempre tratar de situarse en el espíritu del artista y de comprender la obra de arte por intuición: Croce condena con esto la crítica normativa. Distingue muy claramente entre la crítica y la historia del arte. Esta última abarca necesariamente a la crítica, ya que su papel es descubrir qué pertenece al arte y qué no, mientras que la crítica no se ocupa más que de lo que reconocidamente pertenece ya al campo del arte.

La contribución de Croce al conocimiento del arte tiene suma importancia para su teoría de la autonomía del arte y por el lugar privilegiado que le ha asignado a la forma, a la intención y al lirismo de la obra de arte. Ha sabido llevar a la estética a su verdadero nivel.

En su *Filosofia dell'arte* (1931), el filósofo Giovanni Gentile estudia el papel del sentimiento en el arte y lo sitúa en la base de la subjetividad pura que constituye el fundamento de su filosofía del arte.

Antonio Banfi, estético kantiano, hizo el intento de reconciliar los aspectos de la estética trascendental de Gentile con una visión más concreta de la realidad artística. Expone sus ideas en

[11] B. Croce, *Estética*, p. 3.

el libro *Vida del arte* (1947): los principios de la fenomenología estética están ligados, como en Kant, a la autonomía del sujeto y del objeto. Concede una significación capital a la intuición y a la experiencia e integra el momento de la creación y de la realización de la obra de arte.

Entre los historiadores de arte y críticos debemos citar a Adolfo Venturi (1856-1941), cuya principal obra es una *Historia del arte italiano* en 25 volúmenes; inició su publicación en 1901, y en ella se conjugan el conocedor, el filólogo y el artista.

Su hijo Lionello Venturi es un gran crítico de arte. Según él, todas las actividades de los historiadores de arte actualmente dispersas en diversas ramas debieran concentrarse para dedicarse al problema del juicio con el fin de llevar a cabo una historia crítica del arte. Al reflexionar sobre los problemas del arte, el historiador invoca inmediatamente a la estética. Y ésta no puede, según Venturi, ser sino histórica, como todas las disciplinas espirituales. Desde inicios del siglo XX, la estética ha alcanzado un nuevo auge debido a un sentimiento nuevo que la anima: la autonomía del arte, es decir, "la justificación del arte por motivos internos a él y no por préstamos del exterior".[12] Dicho de otro modo, el valor de la obra del artista no depende del objeto representado, sino de la manera en que ha sido representado: la creación del artista es una creación espiritual. Para encontrar su forma, el artista debe hacer abstracción del sentimiento y contemplarla desde fuera. Este fenómeno contemplativo, dice Venturi, es uno de los rasgos esenciales de la obra de arte. En esto consiste la distinción entre la vida y la obra artística, si bien ésta requiere siempre un elemento de vida que constituirá, en cierto modo, el alma del cuadro. La autonomía del arte desemboca además en el principio de la individualidad de la obra, que se opone a la verdad científica, ya que ésta rebasa a su autor y deja de pertenecerle. La personalidad del artista queda siempre ligada a la obra, y "no se conoce otro arte más que en las obras de arte individuales".[13] Esta personalidad del artista se expresa a través de la imaginación creadora y es la condición misma del arte. Nuestra intuición nos guiará, sola, para juzgar esta personalidad y su carácter artístico. Y la duda científica es la que controlará el juicio si otros objetivos de orden religioso, moral, político o económico han prevalecido sobre la imaginación creadora. En opinión de Venturi, este principio de la autonomía es "el único principio absoluto, universal y eterno del arte, el único principio, por consiguiente, que tiene derecho a ser considerado como filosófico".[14]

[12] L. Venturi, *Historia de la crítica de arte.*
[13] *Ibid.*
[14] *Ibid.*

Luigi Stefanini (1891-1956) es el fundador de la *Rivista di Estetica,* de la que sólo vio la luz el primer número en sus días de vida. Fue discípulo de Gentile y de Croce. Stefanini acepta la esencia de la estética de Croce, a saber, el concepto de la expresión. La obra de arte es a la vez individual y personal, y este autor llega a resolver las dificultades que resultaban de estas dos nociones admitidas por Croce. Entre el universo y la obra se encuentra el artista; la concretización se debe a la iniciativa de este último; es él quien aporta ese rasgo de singularidad que le da a la obra su carácter único; y también se le debe a él la universalidad que, en la singularidad, se une a lo individual y aparece en éste; el artista es igualmente responsable de la novedad y la originalidad que hacen de la obra una realización única e irreemplazable. Así pues, según Stefanini, la persona merece ser considerada como el principio generador de la obra de arte. A través de la obra encuentra el medio de expresar su espiritualidad y su emoción. Stefanini hace hincapié en la vida de la obra. Para él, ejecutar una obra equivale a hacerla vivir con vida propia, no meramente a conferir vida y alma a un objeto inanimado. El artista y su obra son a la vez independientes y ligados por un nexo dinámico, por un lazo de mutua trascendencia. Al rebasar y trascender su obra, el artista se identifica con ella, permanece presente en ella. La idea esencial de Stefanini es, pues, esta dependencia vivificante de la obra y del artista. En suma: de un lado está la autonomía, la separación, la exteriorización, la objetividad de la obra; del otro, la dependencia, la inherencia, la asimilación, la participación y la subjetividad de la obra. Todas estas ideas acerca del arte están expuestas en la *Metafisica dell'arte* (1948) y en su *Trattato di estetica* (1955), del que sólo logró publicar un volumen. Stefanini tiene sus raíces en el movimiento del espiritualismo cristiano, uno de los más importantes y también más discutidos de la filosofía italiana.[15]

La *Rivista di Estetica* es dirigida ahora por Luigi Pareyson, profesor de la Universidad de Turín y presidente del III Congreso Internacional de Estética, celebrado en Venecia en 1956. Sus investigaciones se centran sobre todo en el problema del material en el arte y en la interpretación de la obra artística.

La estética italiana contemporánea se caracteriza ante todo por su simbolización de la vida en todas sus manifestaciones: la obra de arte tiene su vida propia, pero se mantiene ligada a su autor, de quien extrae su propia significación y su fuerza vivificante.

[15] Cf. la *Rivista di Estetica,* el núm. de mayo-agosto de 1956, dedicado a Luigi Stefanini.

IV. LA ESTÉTICA INGLESA EN EL SIGLO XX

La estética británica de nuestro siglo no deja de basarse en los argumentos generales de la filosofía; trata de ser lo más positiva posible, rechazando terminantemente toda teoría metafísica. Es interesante en el sentido de que siempre adopta una actiud —que la hace ser sistemática— que tiende a excavarse a sí misma un foso, aunque sin llegar a la destrucción.

Como fundamento de esta estética encontramos los postulados de un empirismo absoluto, muy necesario puesto que se trata del arte. Por este motivo, los estéticos ingleses parten de la historia del arte y sobre todo de la crítica, pero a pesar suyo la mayoría de las veces lo que hacen es estética cuando quieren mostrar cómo la historia del arte o la crítica deben preservarse de la teoría.

En este sentido mencionaremos *La estética y la historia* de B. Berenson, *El legado del simbolismo* (1943) de Maurice Bowra, que se considera a sí mismo historiador del arte, y el *Ensayo sobre la apreciación crítica* (1939) de R. W. Church. Insensiblemente, las preocupaciones estéticas van saliendo a luz cuando se trata de cuestiones de crítica, y esto lo vemos muy claramente con J. A. Richards, profesor titular de la cátedra de estética en la Universidad de Cambridge y autor de los *Principios de la crítica literaria;* con H. Dingle, autor de *Ciencia y crítica literaria,* y finalmente con Harald Osborne, estético de primer rango que alcanzó la celebridad por su obra *La estética y la crítica,* publicada en 1955.

Algunos autores, más abiertos a las influencias extranjeras, principalmente a las de Alemania, no desprecian la explicación estética propiamente dicha; sin embargo, en su mayoría se esfuerzan por elaborar las cuestiones estéticas a partir de sus fuentes; así, Herbert se pregunta qué es *La significación del arte;* C. K. Ogden interroga por los *Fundamentos de la estética;* R. G. Collingwood, catedrático de estética en la Universidad de Oxford, escribe en 1925 acerca de lo que debemos entender por *Filosofía del arte,* y en 1938 publica sus *Principios del arte.* Conviene también citar a Lancelot White y P. Haezrahi-Brisker antes de hablar de quienes, finalmente, admiten la metafísica: E. F. Carritt y Thomas McGreevy.

Algunas distinciones nos permitirán mostrar el complejo aspecto de esta estética inglesa no obstante su aparente homogeneidad. Distinguiremos cinco orientaciones: la estética crítica con Osborne, la estética llevada hacia su total negación con Steegman, una estética ecléctica fuertemente matizada de fenomeno-

logía, representada primordialmente por Herbert Read, la concepción estética de Carritt, quien sobrentiende una finalidad, y por fin la estética metafísica y teológica de McGreevy.

Discípulo de Broad en la Universidad de Cambridge, Osborne consagró su primera obra (1933) a los *Fundamentos del valor en filosofía;* después se pasó largos años en el estudio de las obras de arte, en vivir en su presencia para salvaguardar ese punto de partida empírico que nos encontraremos por doquiera. Esta supresión al estar frente a la obra de arte, cuya autenticidad objetiva se debe proteger incansablemente, condujo a Osborne a mantener una actitud antagónica *a priori* frente a toda actitud estética o, para decirlo con mayor precisión, frente a todo formalismo metafísico en materia de arte. Debe garantizarse la actitud crítica y rechazarse las teorías ambiguas que tachan el arte de oscurantismo y lo limitan tal como ya la teología había puesto trabas al alto vuelo de la ciencia. En 1952, Osborne expuso esta tesis en su libro *La teoría de lo bello.*

Según él, los estéticos se han olvidado de que la filosofía del arte descansa en la crítica y que la tentación subjetiva, metafísica, es tan grande que se la puede considerar como latente en casi todas las obras críticas. Si cede a la tentación, el estudioso se convierte en teórico del arte y pierde de golpe el contacto con la obra, mientras que si reniega de esta actitud y expurga la crítica de estos elementos especulativos, puede llegar a una auténtica ciencia de lo bello. En resumen: se trata de salvaguardar la autenticidad de la crítica; y éste es el tema de su *Estética y crítica,* hermosa obra publicada hace ya algunos años. Este riguroso razonamiento sería perfecto si los criterios de lo bello se fundaran en la identidad, como sucede con la ciencia.

El pensamiento de Osborne se semeja en amplia medida al de André Malraux; ambos admiten que una revolución en nuestra sensibilidad ha señalado profundamente nuestro siglo para rechazar el postulado grecorromano del modelo perfecto que prefigura el objeto bello hasta llegar al naturalismo. Históricamente, la estética ha nacido y evolucionado a lo largo de varios siglos respetando los cánones del naturalismo, pero en nuestra época se va comprometiendo cada vez más, sigue a las obras para destruir mejor sus cánones clásicos. A la liberación del artista correspondería, pues, la del estético; además, en la situación actual de las artes de vanguardia, el estético no ha logrado aún hacer una proposición válida de una teoría que le permita explicar las causas que amplían nuestra percepción de lo bello.

Resulta así que las obras de Harold Osborne contienen, a pesar de todo, un conjunto de anotaciones que, pretendiendo ser teóricas, forman una unidad orgánica que se combina con la idea de que la base de la apreciación reside en mayor medida en

la percepción que en la emoción o el entendimiento. En este sentido, Osborne es kantiano.

Llevada a sus últimas consecuencias, la tesis de Osborne conduce a la negación pura y simple no sólo del problema metafísico del arte, sino de la propia estética. Esta posición es la que sostiene John Steegman,[1] conservador del Museo de Bellas Artes en Montreal; siempre ha querido dar a sus juicios "un aspecto formal y filosófico". Steegman profesa un escepticismo absoluto en lo que respecta a la estética, "ya fuese formulada por Aristóteles o por Herbert Read".

Encontramos aquí una clara reminiscencia del empirismo de que hablamos páginas arriba y que convierte a estos positivistas en penetrantes analistas que rebasan con mucho los límites trazados a la historia del arte. A propósito de Steegman incluso se puede hablar de cierto sensualismo lejanamente heredado de Hume, una herencia que aún descubrimos en los *Principios* de J. A. Richards. Steegman a menudo se refiere, al estar frente a una obra, a "un vivo manantial de placer visual". Tanto para él como para Osborne, lo esencial es la percepción.

A priori, Herbert Read no pretende formular ninguna concepción sistemática o lógica. Semejante a los otros estéticos ingleses, su punto de partida es la experiencia, pero una experiencia en verdad poco común: Read se inició en la poesía y adoptó las concepciones de Coleridge, Wordsworth y Southey; más tarde extendió sus investigaciones a las bellas artes durante diez años, en Londres, lapso durante el que fue Conservador del Museo Victoria and Albert.

Sumamente abierto a toda influencia extranjera, este estético dedicó su atención a Tolstoi y a Bergson antes de estudiar a Wilhelm Worringer, de quien tradujo *El problema de la forma en el arte gótico* al inglés. Por esos días se unió a otros estéticos alemanes (Lipps en particular), mientras profundizaba en la estética de Croce y extraía de ella todo su hegelianismo, que era contrario a una concepción rigurosa de la experiencia. Pero a estas influencias no tardaron en añadirse otras más decisivas.

Read se sintió singularmente atraído por las investigaciones de Conrad Fiedler, Ernst Cassirer y Suzanne Langer antes de abordar la fenomenología própiamente dicha con Max Scheler y las tentativas existencialistas. Acepta voluntario el epíteto de existencialista en el sentido en que este concepto connota toda realidad en tanto que fenómeno estético, puesto que ha sido creada por mediación de los sentidos. Según Read, la estética es una ciencia empírica, pero abarca dos órdenes de hechos evidentes que pueden ser reconciliados.

[1] *La regla del gusto,* 1936, y *El acuerdo del gusto,* 1950.

Un orden corresponde a los hechos subjetivos, perceptibles introspectivamente y cuya importancia es capital; pero hay otro mundo de hechos analizables y que invita a un estudio comparativo: es el mundo de la ciencia del arte, de la *Kunstwissenschaft,* aquí el estético tiene autoridad para generalizar sus juicios acerca de proporciones, ritmos, armonía, etcétera. En todo caso, tales investigaciones constituyen meros medios, no fines; el gesto creador permanece siempre como algo imprevisto, es una especie de "hechicería manual", para emplear un término de Focillon, y es absolutamente irreductible. El artista persigue siempre lo desconocido, y la realidad que crea es algo jamás alcanzado.

Donde Herbert Read quizá llegó a distinguirse más fue en el campo de la educación artística y de la difusión de las obras vanguardistas; su labor en este aspecto ha sido incansable. Según sus propias palabras, sigue el ejemplo de Platón y de Schiller y —añadiríamos nosotros— del estético norteamericano Thomas Munro. En efecto, piensa como éste que los modos de la creación artística deben considerarse como métodos ideales para revelarle al hombre su personalidad. Read busca una justificación científica a este fenómeno de autorrevelación y se esfuerza, como buen pedagogo que es, en mostrar por qué medios se puede aplicar un sistema educativo de esta índole.

Antes de separarnos de este atrayente pensador, no perdamos de vista que la estética constituye aquí ante todo una filosofía de la vida: "una filosofía, en breve", escribe Read. Y esa filosofía debería presentársenos más bien desde el punto de vista de la filosofía general y no desde el ángulo de la estética.

Diferente de todos los estéticos de que hemos hablado hasta el momento, E. F. Carritt remonta su contemplación de lo bello al racionalismo. Debido a una pretensión que yerra el camino sin duda en nombre de la lógica pura, pero que depende claramente de la tesis kantiana, todo sujeto tiende a generalizar su juicio estético: lo que es bello para él lo es también para los demás. En un plano vecino, Carritt reconoce la especificidad del placer estético y lo compara con la curiosidad humanista; quiérase que no, se trata siempre de una representación. Pero se percibe un retorno a la experiencia por el hecho de que el estético reconoce en las circunstancias menos previsibles el poder de que se conviertan en fuentes de belleza. En este sentido, la naturaleza sería inagotable; habría tantas síntesis espontáneas como en las rondas infantiles, tantas síntesis voluntarias como en el arte de adornar los jardines. El mismo sello religioso tendría su lugar en las construcciones arquitectónicas consagradas desde hace siglos a la meditación espiritual.

Al distinguir el juicio estético del juicio moral, Carritt entrevé de manera casi positiva la necesidad metafísica que implica

toda justificación del arte. Si, en circunstancias definidas, dos juicios morales opuestos significan certidumbre en un sentido o en otro, no puede decirse que ocurre lo mismo en cuanto a los juicios estéticos: quien refuta el gusto de un prójimo puede no equivocarse sin que en el otro, a pesar de ello, exista el menor error judicativo. Resulta útil recordar en este contexto la doble complejidad biológica y mental del individuo para admitir esta libertad operante del juicio estético. Las únicas condiciones que establece Carritt son el desinterés, la indiferencia frente a toda situación política, religiosa, histórica o científica, por apremiante que sea. Desembocamos así, finalmente, en una psicología de la sinceridad: "El infante 'hermoso' para su madre y la obra de arte 'bella' para su creador son 'realidades' que no se discuten", escribe Carritt. De aquí resulta esa "fauna vergonzosa" del arte, tan cara a André Breton en su *Manifiesto del surrealismo*.

El punto de vista de E. F. Carritt nos hace compartir la teoría expresionista según la cual aquello que describe mi propia experiencia lo impongo al prójimo como tipo universal. Es aquí donde comienzan las dificultades: ¿en qué medida es mi gusto plenamente desinteresado? Podríamos atenernos a la fórmula de Wordsworth: "Una emoción pura, íntima, es una identificación momentánea con el ritmo de la evolución universal." Sin que la estética lo proponga expresamente, el dogma metafísico sobrentendido a lo largo de su obra es el de un panteísmo que justifica la finalidad, aunque sea inconsciente. Su pensamiento se remonta primero a Platón, Aristóteles y Longino (*Meditación sobre lo sublime*) y después a Hume y Addison, pero tal parece que estas influencias casi se desvanecieron ante la de dos obras capitales: la *Crítica del juicio*, de Kant, y *El mundo como voluntad y como representación*, de Schopenhauer. Anotemos aún la inspiración de los laskistas y el ejemplo de Benedetto Croce, que dejaron en Carritt una profunda impresión.

Es necesario llegar a la estética irlandesa propiamente dicha para encontrar los métodos más oficiales de la metafísica, y con frecuencia incluso de la teología. Mencionemos la influencia que ejerció el irlandés W. T. Stace, profesor de la Universidad de Princeton y autor de *La significación de lo bello*, publicado en Londres, 1929. Otra obra, *El arte y la vida*, que vio la luz ocho años más tarde en Glasgow, consagró la reputación de otro estético: J. W. R. Purser; pero estos nombres nos obligan a hablar de un estético ensayista notable, a saber, Thomas McGreevy.

McGreevy es quizá el mejor comentarista de J. B. Yeats, y sus estudios en torno a este poeta lo han llevado a confundir en una misma estética el pensamiento de Yeats y el suyo propio, recordándonos así el *Fedón*. Se nos viene a la memoria el postulado de Victor Cousin: no hay belleza sin moral, ni moral sin verdad.

Pero teológicamente, lo verdadero es el Padre, y el Padre engendra el Bien, lo Moral, se identifica aquí con el Hijo de quien procede lo Bello, que a su vez representa al Espíritu Santo. De este artículo de fe, Yeats extrae una ley inmutable que Thomas McGreevy hace suya.

El estético irlandés no parece perseguir otro objetivo más que la búsqueda de las condiciones necesariamente espirituales de la satisfacción estética, cuyo rasgo último y fundamental es el de imponerse sin función. Es quizá este rasgo no funcional el que confiere al arte su inmenso alcance; hasta sería para el hombre más importante que la ciencia, pretende McGreevy, ya que representa el poder que tiene el hombre de gozar, a través de la obra, de un reconocimiento tácito del bien y de lo verdadero. "El hombre ha sentido siempre la necesidad de meditar sobre el arte y la sentirá siempre, aun cuando deje de filosofar acerca de las máquinas que, sin embargo, le son útiles..."

En todo artista digno de tal nombre surge una necesidad de expresar lo bello en despecho del esnobismo de las modas, y esto explicaría ocasionalmente los imprevistos retornos al clasicismo en artistas como J. Bosch y Picasso, preocupados por utilizar el arte para liberarse de una obsesión. Thomas McGreevy, antiguo Conservador de museo y, por consiguiente, familiarizado con las obras tanto como los estéticos ingleses, tradujo de Valéry la *Introducción al método de Leonardo da Vinci* al inglés; actualmente colabora en la National Gallery irlandesa, cuyas principales obras describió en 1945: *Pinturas y grabados de la National Gallery.*

V. LA ESTÉTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS EN EL SIGLO XX

UNA DE las características esenciales de la estética norteamericana del siglo XX es el empleo de la técnica en el arte. Esta idea se desarrolla en todos los campos, tanto en el literario y poético como en el propiamente artístico. Tomemos como ejemplo en el campo literario a un novelista como Hemingway, que pretende ser espontáneo; usa una técnica literaria calculada para dar la ilusión de espontaneidad y de ordinariez, por así decirlo. Es un uso intencional de la técnica en sí misma, elaborada y dominada con el fin de producir una ilusión de negligencia; así, el estilo comprende también repeticiones deseadas. En sus obras[1] intenta traducir una moral del heroísmo y una moral individualista.

En lo que concierne a la estética propiamente dicha, nos encontramos con diversas orientaciones: tendencia formalista, simbolista, sociológica, experimental y científica.

El formalismo tiene su representante en Wilenski, que en cierto aspecto es el Roger Fry de los norteamericanos; insiste en las relaciones formales del arte, cuya misión es crear los volúmenes.

Al lado del formalismo evoluciona la idea del materialismo en arte; en él, la técnica ocupa un lugar predominante. Jared S. Moore, en un artículo intitulado "The work of art and its material",[2] delimita el sentido del término "materia", distingue los materiales, los vehículos, los instrumentos y los elementos auxiliares, y contribuye, desde el punto de vista de la técnica pura de las artes, a una labor de clasificación terminológica muy sagaz, y desde el de la creación y la contemplación da una valiosa aportación en sus discusiones acerca de la "distancia" en arte, acerca del contenido y el contexto, acerca de la "superficie" y la "profundidad".

Ducasse insiste en que se debe hacer la distinción entre lo que es estéticamente "relevante" y lo que es "irrelevante". Según él, el placer que experimentamos frente a la belleza de un objeto no tiene ninguna relación (*is mostly irrelevant*) con el carácter histórico, técnico, psicológico y filosófico de ese objeto.[3]

Airken estudia el mismo tema, pero desde el ángulo psicológico, y piensa que poca utilidad tiene el determinar una defini-

[1] *Adiós a las armas* (guerra de 1914); *Por quien doblan las campanas* (guerra civil española); *El viejo y el mar*.

[2] *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1948.

[3] Ducasse, "Aesthetics and the aesthetic activities", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, marzo de 1947, pp. 165-177; cf. también Ducasse, *Art, the critics and you*, Piest, Nueva York, 1945.

ción del término; lo que hace falta es distinguir las diversas especies de *relevance* en arte y determinar sus interrelaciones; y analizando el contenido y el contexto de la obra, concluye que un contexto objetivo no estético puede llegar a ser estéticamente *relevant* del contenido estético de la obra en el momento en que lo experimentamos.

El estudio de la forma, desde el punto de vista del análisis factorial, se debe a H. Hungerland;[4] comprende el estudio de la línea, de los colores, del ritmo de que se compone una obra de arte. Esta morfología del arte es un estudio de un elemento tras otro y no constituye una síntesis. Su estudio se refiere a la relación de la estructura de las obras con su estilo; ofrece un análisis "gestaltista" y formal de las artes visuales y propone una tipología paralela de las formas y los estilos en el arte. En sus *Psychological explanations of style in art*,[5] Hungerland establece la relación que existe entre ciertos tipos de emoción y ciertos estilos, analiza esta relación en Van Gogh y determina las categorías descriptivas de la expresión artística.

La sociología, que permite comprender el lugar que ocupa la obra de arte en su ambiente y su época, ha interesado a varios estéticos norteamericanos del siglo XX, sometidos ante todo a la influencia de Durkheim y de los alemanes: R. Benedict, en *Patterns of culture* (1934); H. A. Murray, en *Personality in nature, society and culture* (1948), estudia la personalidad con la mirada de un psicólogo y de un sociólogo. La tendencia sociológica está igualmente representada por el filósofo y sociólogo norteamericano G. H. Mead (1853-1931), quien expuso sus ideas en materia de estética principalmente en un artículo intitulado "The nature of aesthetic experience"; estudia el valor estético y la creación en la obra de arte.[6] En su opinión, lo característico del valor estético "es su poder de captar el goce inherente a la consumación, a la ejecución de un acto, y de dar a los momentos sucesivos del acto... una parte de la alegría y de la satisfacción que lo acompañan cuando ha llegado a su perfección".[7] En cierto modo, quiere conceder un goce estético a un acto desde su percepción y durante su ejecución, y no solamente a la fase final.

La estética psicológica estudia la obra de arte no sólo desde el punto de vista de la forma, sino también desde el ángulo de los factores sensibles y psicológicos que permitieron al artista crear

[4] H. Hungerland, "Problems of descriptive analysis in the visual arts", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, septiembre de 1945, pp. 20-25.

[5] Hungerland, "Psichological explanation of style in art", *ibid.*

[6] Cf. "L'esthétique de Mead", en David Victoroff, *G. H. Mead, sociologue et philosophe*, P.U.F., París, 1953, pp. 97-102.

[7] "The nature of aesthetic experience", *International Journal of Ethics*, 1925-26. Citado por Victoroff, *op. cit.*

la obra. Tal es la tendencia de M. Shoen, quien en su artículo "Aesthetics experience in the light of current psychology"[8] ha estudiado el papel de la psicología actual en la experiencia estética.

La psicología investiga el simbolismo en la obra y los conflictos de pensamiento en el artista. Suzanne Langer, en su *Philosophy in a new key, a study in the symbolism of reason, rite and art* (1942), analiza el simbolismo y estudia sus repercusiones en la razón, el rito, el arte y en las ciencias como la lógica, la psicología y la semántica. Su última obra, *Form and feeling* (1955), consagrada a la forma en sus relaciones con la sensibilidad, encontró un notable eco.

El acercamiento entre psicoanálisis y arte ha permitido a ciertos estéticos estudiar el simbolismo psicoanalítico de la obra artística. F. S. Wight estudió en los grabados de Goya los efectos y el mensaje del subconsciente y expuso sus ideas al respecto en *The revulsions of Goya: subconscious communications in the etchings*.

La estética experimental es un método de observación y de descripción más que de apreciación; ha recibido su inspiración principalmente de los alemanes, de las doctrinas de Fechner, de Weber y de toda la estética "inferior". El norteamericano Witmer se atuvo a la orientación de Fechner. H. S. Langfeld, en *Aesthetics experimental*, expone sus investigaciones cuantitativas relativas al arte o al gusto estético.

El filósofo John Dewey (1859-1952) ha escrito particularmente acerca de los valores, de la moral y de la educación. Su principal obra estética es *El arte como experiencia* (1934). Él mismo se designa como empírico y pragmático; se opone radicalmente a toda filosofía idealista, a la filosofía kantiana: su teoría estética no es deductiva, sino que la compone de los materiales que tiene a la vista, en cierto modo, pues, por la experiencia. "El escultor concibe su estatua, no en términos mentales, sino en los de barro, mármol o bronce."[9]

El *Journal of Aesthetics and Art Criticism* de marzo de 1948 contiene una interesante y amistosa controversia entre Benedetto Croce y Dewey.[10] Mientras que Benedetto Croce descubre en el libro de Dewey *El arte como experiencia* una buena cantidad de reminiscencias de la filosofía que Dewey condena y llama idealista, Dewey responde en sustancia que los puntos de contacto de su

[8] En *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1941, pp. 22-23.

[9] J. Dewey, *El arte como experiencia*, FCE, México, 1949, p. 67.

[10] B. Croce, "On the aesthetics of Dewey", y J. Dewey, "A comment on the foregoing criticism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, marzo de 1948.

libro con los de los estéticos idealistas no son más que meros *commonplaces* de la estética: la parte que de esa filosofía subsiste en su obra deriva, en todo caso, directamente de la experiencia de los artistas.

Para Dewey, la belleza nace de la experiencia, mas no de una experiencia cualquiera. No importa qué experiencia se convierte en estética, con tal de que sea plenamente satisfactoria: un hedonismo puro. "Una emoción estética —afirma— es algo distintivo y, sin embargo, no separado de otras experiencias emocionales naturales";[11] y aquí nos encontramos con un aristotelismo o, mejor aún, con un socialismo y un sociologismo.

Para caracterizar la experiencia estética, Dewey embiste contra la contemplación, que considera demasiado pasiva, demasiado kantiana, y dice que planea por encima de la emoción apasionada. El arte es a la vez la expresión de un valor en un ambiente particular y la expresión del sentimiento del artista; lo que al artista siente únicamente puede ser revelado por un objeto creado. El arte es inspirador, ya que une lo posible y lo real y ofrece, en forma concreta, una breve visión de la fusión ideal entre los medios y el fin, lo útil y lo bello; debe conservar un carácter de universalidad: "El sentimiento en una obra de arte no es una experiencia personal, sino que debe tener un carácter universal."[12]

Su concepción no es la del arte por el arte; es la del arte para realizar la vida de un pueblo. A la vez que una estética experimental, es una estética sociológica y cultural. Según él, no hay estética si no hay influencia de la educación y de la sociedad; la estética se halla siempre asimilada a lo social. El conocimiento de la historia le parece indispensable para juzgar de una obra de arte. Dewey no parece separar siempre muy nítidamente lo "estético" de lo "artístico", pues lo estético implica ante todo goce, y lo artístico actividad productiva. Lo uno no deriva necesariamente de lo otro, pero ambos están implícitos en la experiencia.

La tendencia científica trata de acercar el fenómeno artístico al fenómeno científico. G. D. Bickhoff, en *Aesthetic measure* (1933), y Schillinger en *The mathematical basis of the arts* (1948), estudian los elementos que pueden aportar las matemáticas al arte.

Van Meter Ames mostró, en un artículo publicado en la *Philosophical Review* ("Art and science inseparable"), el estrecho parentesco existente entre la producción artística y la hipótesis experimental en la investigación científica. En *Expression and aesthetic expression* trata de ampliar las interrelaciones entre los diversos campos de la experiencia humana a través de la experiencia estética y define la expresión estética como resultado de

[11] J. Dewey, *El arte como experiencia*, p. 70.
[12] J. Dewey, *op. cit.*, p. 68.

la mezcla de una experiencia inmediata y singular con un sentido y un orden provenientes del pasado.

Thomas Munro, actualmente profesor en la Western Reserve University, es un pedagogo nato y un infatigable propagandista. Quiere fundamentar la estética como ciencia y que, como tal, sea ante todo enseñada.

En 1942, el estético Felix Gatz, que murió en ese mismo año, había fundado una Sociedad Norteamericana de Estética. A partir de 1945, T. Munro se hace cargo de la dirección tanto de la Sociedad como del *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, iniciado en 1941 por Dagobert D. Runes. Esta revista publica artículos sobre arte y teóricos, investigaciones experimentales, estética general, historia de la estética, etc. En sus páginas aparecen también colaboraciones extranjeras, y su importancia es cada vez mayor.

Thomas Munro es autor de tres importantes libros sobre estética: *The arts and their interrelations* (1949), *Art education, its philosophy and psychology; selected essays* (1956) y *Toward science in aesthetics* (1956). Munro otorga un papel predominante al sentido estético en las posibilidades lógicas de síntesis en todo hombre ilustrado: por el arte, el espíritu tiene acceso al conocimiento y, correlativamente, todo filósofo, todo humanista se ve llevado a pensar estéticamente. El arte debe brillar más en nuestra cultura. Según Munro, la estética ha dejado de ser metafísica para convertirse en científica: su misión es introducir el arte en todas las fases de nuestra instrucción. Para explicar la evolución de la educación artística hasta su integración en el conocimiento humano y sus relaciones con la lógica y la filosofía, Munro parte de una intuición primaria y, por así decirlo, "biológica" de lo bello, y muestra cómo el hombre, ya de niño, puede captar las armonías de la naturaleza tanto mejor cuanto mejor se le predisponga para la meditación sobre lo bello. Con este punto de partida, el término de "bellas artes" se presenta como polivalente y el niño debe poseer nociones rudimentarias acerca de todas las formas susceptibles de despertarlo para la belleza. De esta manera nacería el sentido artístico, como fusión de lo colectivo y lo individual, y se iría precisando a medida que el conocimiento intelectual fuese una continuación del conocimiento sensible.

Thomas Munro observa en la belleza una tendencia a la liberación del individuo. Por su aspecto intelectual, el arte, como todo lenguaje, es un instrumento de comunicación, mientras que por su aspecto afectivo su misión esencial consiste en expresar el Yo. De acuerdo con su tarea pedagógica y su teoría científica de la belleza. Munro piensa que la orientación intelectual e histórica, por ejemplo, en el arte permite al individuo revelar plenamente su personalidad estética, y quizá inclusive su genio. En

este nivel se sitúa la libertad creadora, tentación de emancipación que señala a los genios y que debe luchar contra la rutina social, según nos lo muestra la historia. Por el propio respeto a la libertad, Munro considera que deberíamos acoger con simpatía las nuevas formas del arte y respetar, por nuestra actitud receptiva, la creación libre que nosotros mismos no hemos pensado emprender.

Munro insiste en el papel de la familiarización con las obras de arte para educar las facultades perceptivas. El aficionado es aquel que se ha acostumbrado a romper con los imperativos utilitarios del mundo objetivo mientras contempla una obra, así como el artista debe de haberlo hecho para recrear el objeto en su trabajo de elaboración. La sensibilidad y la actividad estética requieren ambas un esfuerzo de adaptación que Munro considera como lo esencial de la actitud estética.

Munro intenta establecer una estética fundada en todas las experiencias que el arte autoriza, es decir, que permitan ir más allá de una estética experimental de un Fechner. Munro compara la actitud científica como se concibe en las ciencias experimentales con la observación objetiva de lo bello, y esta comparación lo lleva hacia una psicología de la actitud crítica en el arte. Mediante la crítica objetiva se podría establecer una verdadera ciencia. Mas al querer conceder una parte cada vez mayor a la técnica, no trata de reducir la creación del arte a la técnica, sino a elevar ésta a un nivel más creador, más humano y más cultural.

Esta insistencia de Munro en la técnica constituye un rasgo esencial de toda la estética norteamericana del siglo XX. Llevado al extremo, este rasgo puede llegar a deshumanizarla. A esto se debe que las concepciones del arte de Munro y de Dewey se aproximen paulatinamente más a la cultura y aun a la lógica. El campo de la estética en los Estados Unidos tiende, pues, a ampliarse e integra las investigaciones científicas y filosóficas que se refieren a la historia del arte, a la psicología, a la sociología y a la antropología: la estética se convierte de este modo en una doctrina de la cultura.

VI. LA ESTÉTICA DE LA U.R.S.S. EN EL SIGLO XX

Al estudiar el arte soviético actual, descubriremos una doble tendencia: la doctrina simbólica y la tendencia oficial, según la cual todas las obras de arte están subordinadas a consideraciones de orden político. En esta última tendencia sólo cuentan los mandatos del Estado; al artista no se le deja la menor libertad. En la estética marxista, las condiciones de vida son las que determinan los sentimientos, y los sentimientos mismos no son más que reflejos de nuestra existencia económica. En la creación marxista, el artista no debe jamás perder de vista que su objetivo esencial es la vida política y no la libertad individual. El novelista y el dramaturgo chocan constantemente con las leyes económicas y sociales en su análisis de los caracteres y en los diálogos de sus personajes. En los poetas, el problema es diferente: en Maiakovski, por ejemplo, que compuso un poema dedicado a Lenin justamente después de la muerte de éste, la política se ha transformado en poesía.

La obligación del marxismo, el arte en servicio —que es una contradicción en sí mismo— es ahora violentamente combatido por un gran número de artistas y de jóvenes. Esta protesta de los jóvenes contra la doctrina de Stalin se halla expuesta en la novela *No sólo de pan vive el hombre* de Dudintsev y hace especial referencia a la invención científica. El mismo problema se presenta en torno a la creación artística.

En la Rusia soviética no hay estéticos notables, si bien existe una doctrina oficial, una doctrina del Estado: el realismo socialista.

La posición de Jdanov respecto del arte, la literatura, la música y la filosofía es bien clara. Su *Discurso* al Primer Congreso de Escritores Soviéticos (17 de agosto de 1934) es una auténtica profesión de fe; en cierto modo, traza una imagen de los rasgos que caracterizan la literatura soviética: "Sólo la literatura soviética, que es la carne y la sangre de nuestra construcción socialista, podía adelantar tanto y de hecho ha adelantado en esta medida con su riqueza de contenido y su carácter revolucionario."[1] Al comentar las palabras de Stalin, quien define al escritor como "ingeniero de las almas humanas", Jdanov explica que se trata de un conocimiento de la vida a fin de poderla representar verídicamente en las obras de arte, no de un modo escolástico y muerto, sino humanamente en su evolución. Añade Jdanov: "Ser ingeniero de almas quiere decir tener ambos pies bien firmes en

[1] Andrei Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Ed. Nouvelle Critique, París, 1950, p. 12.

el suelo de la vida real."[2] Esto significa para él romper con el romanticismo a la manera de Hegel, que se refiere a una vida inexistente y a héroes inexistentes, para reemplazarlo con un romanticismo revolucionario. El método del arte literario así comprendido es el del realismo socialista. El escritor soviético toma las fuentes de su inspiración, sus sujetos, sus imágenes, su estilo, de la vida y la experiencia de los hombres. Los héroes de la literatura soviética son "activos constructores de la nueva vida".[3] Esta literatura no teme ser tachada de tendenciosa, y Jdanov responde a quienes posiblemente se indignen: "Sí, nuestra literatura soviética es tendenciosa, y ello nos enorgullece, porque nuestra tendencia está en que queremos liberar a los trabajadores y a los hombres del yugo de la esclavitud capitalista."[4]

Idénticas ideas y tendencias desarrolla Máximo Gorki, como hombre de teatro, en sus piezas, sobre todo en *Los bajos fondos.*

Antes del siglo XX, la estética rusa estaba dominada por las doctrinas del realismo y del naturalismo. No fue sino después de la muerte de Soloviev (1900) cuando se inició un nuevo periodo con la estética simbólica y teúrgica.

La teoría simbólica prevalece en ciertos estéticos como Bloet, Belii y Berdiaef. Pero ya en este último comienza la disolución de la teoría simbólica. En el mismo sentido ha trabajado Bulgakov, autor de *Mis silenciosos pensamientos,* y Weidlé, quien en francés publicó *Les abeilles d'Aristée* y en ruso *El ocaso del arte.*

La doctrina teúrgica, es decir, la teoría de la eficacia mística del arte, es una herencia parcial del romanticismo alemán; uno de sus representantes es Stepoun, autor de *La vida y la creación.* Gracias a Soloviev, las ideas religiosas rusas se acercaron y unieron a la teoría teúrgica, principalmente en Berdiaef y Bulgakov.

Vjaceslav Ivanov es tanto un influyente poeta como un estético, un teórico del simbolismo y un helenista. Para él, la poesía es el resultado de un doble secreto: el mundo de las apariencias y el mundo de las entidades. El arte debe servir al conocimiento y trascenderlo: debe, pues, transformar la vida.

En A. Blok presenciamos el conflicto entre el arte y la religión, y la idea teúrgica del misticismo del arte se destruye por sí misma. Según él, la teoría del simbolismo convertía en trágica la posición de los artistas: no podían hacerse religiosos y al mismo tiempo desear mantenerse como artistas. El combate del simbolismo, piensa Blok, es el combate a favor de la totalidad de la vida y contra la dualidad de la estética.

Entre los autores contemporáneos, el filósofo Berdiaef (1874-

[2] *Ibid.,* p. 15.
[3] *Ibid.,* p. 14.
[4] *Ibid.,* p. 15.

1948) ejerció una influencia preponderante. Comparte las ideas de Soloviev y de los simbolistas en la lucha contra el hedonismo estético y la estética inglesa. Su espíritu religioso, impregnado de misticismo romántico, lo lleva a una subjetividad absoluta. Todo es simbólico para él; la civilización entera, a lo largo de la historia, carece de valor por sí misma; sólo es valiosa por lo que se encuentra encerrado en su ser: "Vivimos en un mundo segundo, reflexionado."[5] Sin embargo, el simbolismo no es la última solución a la creación artística. En arte no se crea un nuevo ser, sino meramente su símbolo, y de aquí surge un callejón sin salida: el utopismo estético consiste en cargar el arte de deberes religiosos, por completo independientes de la estética; la actitud teúrgica del arte impide la comprensión de las esferas estética y religiosa.

Bulgakov (1871-1944) ha dedicado tres hermosas páginas a la emoción estética en sus *Pensamientos serenos*. Tanto en este ensayo como en *La luz sin ocaso* y en su tratado teológico *El consolador*, Bulgakov rechaza la terminología teúrgica en relación con el arte, ya que la teurgia es para él la acción de Dios. Subraya la importancia del arte; sin embargo, hay un estrecho nexo entre arte y religión. Bulgakov condena el hedonismo estético y reconoce la no concordancia entre lo bello y lo bueno: "No hay criterio moral para la belleza de la naturaleza."

Weidlé se sintió inspirado por Bulgakov. El arte es inseparable de la esfera religiosa: "Por el arte y el camino del arte, el hombre sirve al principio divino de la creación del mundo." Pero ni la fusión del arte con el acto religioso, ni la separación entre arte y religión nos revelan el secreto del arte.

Entre los artistas contemporáneos, Kandinsky (1866-1944) nos ha dejado una importante obra teórica. Kandinsky vivió en Rusia, en Alemania y en Francia, y se naturalizó francés en 1937. En su obra *De lo espiritual en el arte* (1911), fue uno de los primeros en presentir el poder espiritual de las formas. El espíritu se impone perentoriamente a la visión del artista y a la imaginación del inspirado, a manera de un nombre más sutil reservado a la intuición contemplativa. "Toda obra de arte es hija de su época, no obstante que con frecuencia es la matriz de todas nuestras emociones. Cada época de una civilización crea un arte que le es propio y que jamás se verá renacer." El arte de Kandinsky nos sume en un estado de contemplación nostálgica. Retrató simultáneamente su espíritu y su tierra.

La permanencia de la concepción utópica es típica del pensamiento ruso. Al lado de la utopía revolucionaria hay también una utopía estética que consiste en una concepción mágica del alum-

[5] Berdiaef, *La philosophie de l'esprit libre*, t. I, p. 184.

bramiento de la obra. Ya en los autores del siglo XIX podemos observar esta concepción en una u otra forma, por ejemplo en Gogol, Dostoievski, Soloviev, y también en los del siglo XX, particularmente en Vyceslaviev (1877-1954), en su *Ética del Eros transfigurado.* La estética rusa se plantea incesantemente el problema de los límites entre el campo estético y el religioso, entre la experiencia estética y la participación activa en la transfiguración del mundo.

CONCLUSIÓN

En lo que va del siglo xx, la estética ha emprendido un alto y amplio vuelo en todos los países; por doquiera se multiplican los libros y las revistas de estética.

Podemos mencionar en España la influencia del filósofo Ortega y Gasset (1886-1955) y de su *Revista de Occidente*, fundada en 1924. Van surgiendo diversas escuelas: el existencialismo, el orteguismo, el espiritualismo catalán, etc. Mirabent (1888-1952) fue un activo colaborador de la *Revista de Ideas Estéticas*, dirigida actualmente por el estético José Camón Aznar quien, en una reciente obra que lleva por título *El arte desde su esencia*, ha estudiado la interpretación de las formas desde un punto de vista fenomenológico. Sánchez de Muniáin, profesor de estética en la Universidad de Madrid, es autor de una muy sugestiva obra sobre el paisaje natural. Y mencionemos por último a Eugenio d'Ors, que estudió principalmente el barroco.

A pesar de los acontecimientos políticos que ocasionaron su separación de la influencia occidental, Polonia y Checoslovaquia tienen algunos estéticos. En Polonia, Tatarkiewicz, profesor de la Universidad de Varsovia, publica en estos años una *Historia de la estética;* Roman Ingarden, profesor de la Universidad de Cracovia, es el representante de la escuela fenomenológica. En Checoslovaquia, Novak, profesor de la Universidad de Praga, concibe la estética no sólo como una ciencia del arte; en su obra *Las bases de la ciencia del arte* (Praga, 1928), la considera como objetivación y manifestación del reflejo estético en la vida social e individual, es decir, como actividad de la *Kunstwissenschaft*. Svoboda, también de la Universidad de Praga, es kantiano; piensa que el origen del arte está en la vida práctica, pero considera sin embargo, con Kant, que el placer estético es desinteresado. Mukarowsky profundiza en los problemas del arte moderno y estudia la estructura de la obra de arte.

En Suiza existen dos corrientes diferentes de lengua y de cultura. En la Suiza alemana encontramos algunos filósofos, primordialmente metafísicos, moralistas o fenomenólogos, que se muestran partidarios de la estética "superior". Los más célebres son Haeberlin, profesor honorario de la Universidad de Basilea, y Fritz Medicus (1876-1955), de la Universidad de Berna. En la Suiza francesa se prefiere la estética "inferior": se trata en general de una estética basada en lo concreto, pero todavía rica en desarrollos metafísicos. Citemos a Georges Mottier (1909-1951) de la Universidad de Ginebra, y a Jean-Claude Piguet, que estudia las relaciones entre la estética, el arte, la ciencia y la metafísica mediante

una teoría del lenguaje cuyos antecedentes encontramos por un lado en los estudios de la estética francesa sobre el lenguaje del arte y, del otro, en las investigaciones científicas del Círculo de Viena en torno al lenguaje científico.

El pintor abstracto Paul Klee dictó algunos cursos de 1921 a 1930, primero en Weimar, después en Dessau y finalmente en la Academia de Dusseldorf, de donde fue expulsado por los nazis. Algunos extractos de sus cursos se publicaron en *Das bildnerische Denken: Schriften zur Form- und Gestaltungslehre* (Basilea-Stuttgart, 1956). Este volumen contiene también la versión manuscrita de diversas conferencias.[1] Klee expone ideas sumamente personales y, para su tiempo, de gran novedad, acerca de la representación, la abstracción, el realismo y el simbolismo. Su concepción de la "forma abierta" fue considerada revolucionaria, pero esa comprensión del universo es hoy día una de las bases de nuestra estética.

Bélgica carece propiamente de escuelas de estética y sólo cuenta con pocos teóricos. La mayoría ha preferido exponer la estética en función de su historia. Mencionemos al crítico de arte Paul Fierens (1895-1957); a Arsene Soreil, de la Universidad de Lieja, autor de una *Introducción a la historia de la estética francesa* (1955); a Jean Lameere, director de la *Revue Internationale de Philosophie* y especialista en Croce; y por último a De Bruyne, que escribió una importante obra en holandés, consagrada a la historia de la estética y de la filosofía del arte, definidas siguiendo el criterio de los *Estudios de estética medieval.*

Los dos grandes nombres que dominan la estética de los Países Bajos son los de Bolland (1854-1922) y Bierens de Haan (1866-1943). El pensamiento estético de Bolland está influido por los principios hegelianos y fenomenológicos. Su discípulo Bierens de Haan sitúa lo bello en el mismo nivel que lo bueno; la moralidad y el arte se complementan la una a la otra: al papel de la voluntad en la moral corresponde el de la imaginación en el arte.

En Hungría, el objetivo esencial de los trabajos de Charles de Tolnay es una tentativa de captar por un acto de comunión la poesía de la forma, separando en ella todo lo que tiene significación religiosa, ideológica, filosófica, estética, etc. La forma del arte no es una simple traducción de un texto literario o de una doctrina religiosa, sino una interpretación, sobre todo en el siglo XVI, en que contiene mensajes personales del artista; así en el Bosco, en Brueghel, en Miguel Ángel. Entre los estéticos de tendencia marxista, el principal representante de nuestros días es Georg Lukács, cuya obra *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik* constituye una delineación de la historia de la estética moderna

[1] *Schöpferische Konfession,* 1920; *Wege des Naturstudiums,* 1923; *Ueber die moderne Kunst,* 1924; *Pädagogisches Skizzenbuch,* 1925.

en la interpretación marxista. La autodisolución de la estética idealista en el irracionalismo refleja la decadencia inevitable de la sociedad burguesa.

El principal teórico de estética en Grecia es Michelis, que dicta un curso sobre la teoría de la arquitectura en la Universidad Técnica Nacional de Atenas. Ha escrito una estética de la arquitectura apoyándose para ello en una filosofía general del arte. A continuación analizó el arte bizantino total desde un punto de vista estético y elaboró una filosofía de la historia del arte que él llama la "concepción estética" de la historia del arte.

En el Japón hay una Sociedad de Estética. La revista *Bigaku*, dirigida por Yamamoto, ofrece resúmenes de sus artículos en lengua inglesa con el fin de difundir el pensamiento estético japonés en Occidente sobre literatura, música y arte del Japón.

Una disciplina sólo logra alcanzar su autonomía cuando ha encontrado su método. En estética, por múltiples que sean todavía las tendencias, combinan sin embargo sus tácticas y acumulan sus resultados; se ven crecer los lineamientos de una ciencia autónoma y constituida. No puede decirse aún que la estética sea una ciencia conclusa, pero el análisis del arte, al hacerse específico, constituye una ciencia positiva. La estética es en este momento una ciencia por completo independiente de la filosofía, y observamos cómo incluso en países que no tienen filosofía se va elaborando una estética.

Antes de forjarse su método propio, la estética ha seguido el de otras doctrinas y ha errado a menudo antes de asentarse. Sus etapas —psicofísica, psicológica, de la *Einfühlung*, sociológica, de la *Kunstwissenschaft*— desembocan en el estudio de la obra de arte que se presenta a nosotros con toda su realidad estética. Hacia el estudio de esta ciencia del aspecto, de esta ciencia concreta se orienta el futuro de la estética. En su análisis de lo bello, la estética se apercibe hoy día de la impotencia metafísica y tratará cada vez más de realizar esta necesidad de lo concreto. Al abandonar el método introspectivo, o sea de la descripción en términos psíquicos e internos de los fenómenos externos y visibles del arte, la estética tenderá de modo creciente a describir lo que sucede en el espíritu del artista cuando crea, y a estudiar el objeto de arte no en sí, sino a través de los sujetos en que se refracta.

Al concluir con nuestra historia de la estética, señalamos paradójicamente la independencia total de la estética en tanto que ciencia con respecto a la historia. La obra de arte, que constituye uno de los objetos de estudio de la estética, es todo lo opuesto de un hecho histórico. No solamente el arte no se desarrolla forzosamente al compás de la historia, sino que además no es el reflejo de los acontecimientos históricos y políticos; con fre-

cuencia se halla en oposición a ellos. Ya Oscar Wilde lo señaló con toda justeza: "El arte se desarrolla únicamente por sí mismo. No es el símbolo de ningún siglo. Los siglos son sus símbolos; el arte no expresa jamás otra cosa aparte de sí mismo. Tiene una vida independiente, igual que el pensamiento. No es necesariamente realista en un siglo realista, ni espiritualista en un siglo de fe. Lejos de ser la creación de su época, se encuentra en general en oposición a ella, y la única historia que traza para nosotros es la de su propio progreso."

BIBLIOGRAFÍA EN ESPAÑOL

Obras generales

Auerbach, Erich, *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. F. C. E., México, 1950.
Berger, René, *El conocimiento de la pintura*. Noguer, Barcelona.
Bosanquet, Bernard, *Historia de la estética*. Nueva Visión, Buenos Aires.
Berenson, Bernard, *Estética e historia en las artes visuales*. F. C. E., México, 1956.
Bréhier, Émile, *Historia de la filosofía*. Sudamericana, Buenos Aires, 3 vols., 5ª ed.
Brelet, G., *Estética y creación musical*. Hachette, Buenos Aires.
Carritt, E. F., *Introducción a la estética*. F. C. E., México, 2ª ed., 1955.
Dorfles, Gillo, *El devenir de las artes*. F. C. E., México, 1963.
Francastel, Pierre, *Arte y técnica*. Fomento de Cultura, Valencia.
Frondizi, R., *¿Qué son los valores?* F. C. E., México, 2ª ed., 1962.
Geiger, Moritz, *Introducción a la estética*. Centro de Estudiantes de Humanidades, La Plata, 1933.
Hauser, A., *Introducción a la historia del arte*. Guadarrama, Madrid.
Kainz, F., *Estética*. F. C. E., México, 1952.
Mâle, Émile, *Historia general del arte*. Montaner y Simón, Barcelona.
Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*. C. S. I. C., Medinaceli, 3ª ed., 5 vols.
Murry, J. M., *El estilo literario*. F. C. E., México, 2ª ed., 1956.
Pfeiffer, Johannes, *La poesía*. F. C. E., México, 3ª ed., 1959.
Pijoan, José, *Historia del arte*. Salvat, Barcelona, 4 vols., 7ª ed.
Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*. Espasa-Calpe, Buenos Aires. (Col. Austral 974.)
Read, Herbert, *Imagen e idea*. F. C. E., México, 1957.
Schücking, L. L., *El gusto literario*. F. C. E., México, 3ª ed., 1960.

Prehistoria y Antigüedad

Aristóteles, *Obras*. Aguilar, Madrid, 1963.
Boas, F., *El arte primitivo*. F. C. E., México, 1947.
Bowra, C. M., *La literatura griega*. F. C. E., México, 5ª ed., 1963.
Breuil, H. y H. Obermaier, *Cuevas de Altamira en Santillana del Mar*. Atlas, Madrid, 1935.

Brodrick, A. H., *La pintura prehistórica.* F. C. E., México, 2ª ed., 1956.
Brun, J., *Aristóteles y el Liceo.* Eudeba, Buenos Aires.
——, *El estoicismo.* Eudeba, Buenos Aires.
Bruyne, Edgard de, *Historia de la estética.* I: *Antigüedad griega y romana.* Edit. Católica, Madrid, 1963.
Cicerón, M. T., *Obras.* E. D. A. F., Madrid.
Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres.* El Ateneo, Buenos Aires.
Fouillé, A., *La filosofía de Platón.* Fund. Lázaro Galdiano, Medinaceli, 2 vols.
Guthrie, W. K. C., *Los filósofos griegos (De Tales a Aristóteles).* F. C. E., México, 3ª ed., 1964.
Homero, *La Ilíada y la Odisea.* Aguilar, Madrid.
Jaeger, Werner, *Aristóteles. Base para la historia de su desarrollo intelectual.* F. C. E., México, 1946.
——, *Paideia. Los ideales de la cultura griega.* F. C.E., México, 5ª ed., 1962.
Jenofonte, *Helénicas.* Gredos, Madrid.
Lucrecio Caro, T., *De la naturaleza de las cosas.* Alma Mater, Barcelona.
Millares Cario, A., *Historia de la literatura latina.* F. C. E., México, 4ª ed., 1964.
Murray, G., *Eurípides y su tiempo.* F. C. E., México, 3ª ed., 1960.
Obermaier, Hugo, *El hombre prehistórico y los orígenes de la humanidad.* Revista de Occidente, Madrid, 1932.
Platón, *Obras Completas.* Eds. Ibéricas, Madrid, 9 vols.
Plotino, *El alma, la belleza y la contemplación.* Espasa-Calpe, Buenos Aires. (Col. Austral 985.)
Plotino, *Enéadas.* Losada, Buenos Aires.
Reyes, Alfonso, *La filosofía helenística.* F. C. E., México, 1959.
Schuhl, P.-M., *La obra de Platón.* Hachette, Buenos Aires.
Séneca, L. A., *Obras.* E.D.A.F., Madrid.
Sófocles, *Las siete tragedias.* Porrúa, México.
Taylor, A. E., *El pensamiento de Sócrates.* F. C. E., México, 1961.
Winckelmann, J. J., *De la belleza en el arte clásico.* UNAM, México. 1959.
——, *Historia del arte en la antigüedad.* Aguilar, Madrid, 1955.

Edad Media

Agustín, San, *Confesiones.* Espasa-Calpe, Buenos Aires. (Col. Austral 1199.)
——, *La ciudad de Dios.* Poblet, Buenos Aires.
Bruyne, Edgard de, *Historia de la estética.* II: *La Edad Media.* Edit. Católica, Madrid, 1963.

Copleston, F. C., *El pensamiento de Santo Tomás*. F. C. E.. México, 1960.
Chenu, M. D., *Santo Tomás de Aquino y la teología*. Aguilar, Madrid, 1961.
Mâle, Émile, *El arte religioso*. F. C. E., México, 1952.
Maritain, Jacques, *Arte y escolástica*. Club de Lectores, Buenos Aires.
Panofsky, E., *Arquitectura gótica y escolástica*. Emecé, Buenos Aires.
Svoboda, Karel, *La estética de San Agustín y sus fuentes*. Augustinus, Madrid, 1958.
Tomás de Aquino, Santo, *Suma teológica*. Club de Lectores, Buenos Aires, 20 vols.
Vignaux, Paul, *El pensamiento en la Edad Media*. F. C. E., México, 2ª ed., 1958.
Worringer, Wilhelm, *El espíritu del arte gótico*. Revista de Occidente, Madrid, 1924.
Wulf, Maurice de, *Historia de la filosofía medieval*. Jus, México, 3 vols.
Berger, René, *El conocimiento de la pintura*. Noguer, Barcelona.

Renacimiento y Clasicismo

Auclair, Marcelle, *Vida de Santa Teresa de Avila, la andariega de Dios*. Losada, Buenos Aires, 1954.
Brion, Marcel, *Leonardo da Vinci*. Fabril, Buenos Aires.
Cellini, Benvenuto, *Autobiografía*. Planeta, Barcelona.
Corneille, P., *Teatro trágico*. Iberia, Barcelona.
Chastel, André, *El humanismo*. Salvat, Barcelona, 1964.
De la Encina, J., *La pintura española*. F. C. E., México, 2ª ed., 1958.
——, *La pintura italiana del Renacimiento*, F. C. E., México, 3ª ed., 1964.
Descartes, R., *El discurso del método*. Losada, Buenos Aires.
Escarpit, R. G., *Historia de la literatura francesa*. F. C. E., México, 3ª ed., 1956.
Juan de la Cruz, San, *Obras Completas*. Monte Carmelo, Burgos.
Justi, Cari, *Velázquez y su siglo*. Espasa-Calpe, Madrid.
Luis de Leon, Fray, *Obras Completas*. Edit. Católica, Madrid, 3ª ed.
Muntz, E., *Leonardo da Vinci: El artista, el pensador, el sabio*. El Ateneo, Buenos Aires.
Pascal, B., *Pensamientos*. Aguilar, Madrid.
Peyre, H., *¿Qué es el clasicismo?* F. C. E., México, 1953.
Racine, Jean, *Teatro completo*. Iberia, Barcelona.
Symonds, John Addington, *El Renacimiento en Italia*. F. C. E., México, 2 vols., 1957.

Teresa de Jesús, Santa, *Obras Completas*. Aguilar, Madrid, 8ª ed., 1957.
Torri, J., *La literatura española*. F. C. E., México, 4ª ed., 1964.
Vasari, Giorgio, *Vida de grandes artistas*. Aguilar, Madrid, 2ª ed., 1957.
Venturi, Adolfo, *Arte italiano*. Labor, Barcelona, 2ª ed.
Vico, Giamba Histes, *Principios de una ciencia nueva*. El Colegio de México, México, 1941.
Vinci, Leonardo da, *Tratado de la pintura*. Schapire, Buenos Aires.
Vives, Juan Luis, *Causas de la decadencia de las artes*. Emecé, Buenos Aires.
Voltaire, *Diccionario filosófico*. El Ateneo, Buenos Aires.
——, *El siglo de Luis XIV*. F. C. E., México, 1954.
Wölfflin, H., *El arte clásico*. El Ateneo, Buenos Aires.

El siglo xviii

Baumgarten, Alexander, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Aguilar, Madrid, 2ª ed., 1960.
Cassirer, Ernst, *Filosofía de la Ilustración*. F. C. E., México, 2ª ed., 1950.
——, *Kant. Vida y doctrina*. F. C. E., México, 1948.
Diderot, D., *Paradoja acerca del comediante*. Aguilar, Madrid, 1963.
Hume, D., *Tratado de la naturaleza humana*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 3 vols.
Kant, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*. V. Suárez, Madrid.
——, *Crítica de la razón pura*. Losada, Buenos Aires, 4ª ed., 1951.
——, *Crítica del juicio*. Losada, Buenos Aires, 1961.
——, *Lo bello y lo sublime*. Espasa-Calpe, Madrid, 1932.
Leibniz, G. W., *Monadología*. Aguilar, Madrid, 1959.
——, *Tratados fundamentales y Discursos de metafísica*. Losada, Buenos Aires, 1946.
——, *Tres ensayos*. UNAM, México, 1960.
Lessing, G. E., *Laocoonte*. UNAM, México, 1960.
Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*. F. C. E., México, 1956.
Luppol, J. K. y J. Luc, *Diderot*. F. C. E., México, 2 vols., 1940.
Mirabent, F., *La estética inglesa del siglo xviii*. Edit. Cervantes, Barcelona, 1927.
Rousseau, J. J., *Discurso sobre las ciencias*. Aguilar, Madrid, 1963.
Schiller, Friedrich, *De la gracia y de la dignidad*. Nova, Buenos Aires.
——, *La educación estética del hombre*. Espasa-Calpe, Buenos Aires. (Col. Austral 237.)

——, *Poesía ingenua y poesía sentimental.* Hachette, Buenos Aires.
——, *Sobre lo sublime.* Mercur, Buenos Aires, 1943.
Smith, Adam, *Teoría de los sentimientos morales.* El Colegio de México, México, 1941.

El siglo xix

Alain, *Veinte lecciones sobre las bellas artes.* Emecé, Buenos Aires.
Baudelaire, Charles, *Obras.* Aguilar, México, 2ª ed., 1963.
Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño.* F. C. E., México, 1954.
Bloch, E., *El pensamiento de Hegel.* F. C. E., México, 1956.
Chateaubriand, R. de, *El genio del cristianismo.* Sopena, Buenos Aires.
Delacroix, H., *Psicología del arte.* El Ateneo, Buenos Aires.
Dilthey, Wilhelm, *Obras.* F. C. E., México, 9 vols., 1944-1963.
Dostoyevski, F., *Obras Completas.* Aguilar, Madrid, 3 vols., 6ª ed., 1958.
Emerson, R. W., *Diario íntimo.* Fund. Lázaro Galdiano, Medinaceli.
Richte, J. G., *El destino del hombre y el destino del sabio.* V. Suárez, Madrid, 1913.
Goethe, J. W. von, *Obras Completas.* Aguilar, Madrid, 3 vols., 1957.
Gogol, N., *Obras Completas.* Aguilar, Madrid, 2ª ed., 1956.
Hadow, W. H., *Ricardo Wagner.* F. C. E., México, 2ª ed., 1964.
Hanslick, E., *De lo bello en la música.* Editorial Ricordi, Buenos Aires.
Hegel, G. W. F., *De lo bello y sus formas.* Espasa-Calpe, Buenos Aires. (Col. Austral 594.)
——, *Fenomenología del espíritu.* F. C. E., México, 1965.
——, *Sistema de las artes.* Espasa-Calpe, Buenos Aires, (Col. Austral 726.)
Hugo, Victor, *Prefacio de Cromwell.* Huemul, Buenos Aires.
Ímaz, E., *El pensamiento de Dilthey.* El Colegio de México, México, 1946.
Jean Paul (J. P. Richter), *Teorías estéticas.* Soc. Gral. Española, Madrid, 2ª ed., 1935.
Leopardi, G., *Obras*, Aguilar, Madrid, 1960.
Lipps, Theodor, *Los fundamentos de la estética.* Jorro, Madrid, 1924.
Manzoni, A., *El Conde de Carmagnola.* Espasa-Calpe, Buenos Aires. (Col. Austral 943.)
Nietzsche, Friedrich, *Obras Completas.* Aguilar, Buenos Aires, 5 vols.

Ortega y Gasset, José, *Goya*. Espasa-Calpe, Buenos Aires, (Col. Austral 1333.)
Poe, Edgar Allan, *Obras Completas*. CECSA, México, 3ª ed.
Ruskin, J., *Arte primitivo y pintores modernos*. El Ateneo, Buenos Aires.
——, *Las piedras de Venecia*. Fund. Lázaro Galdiano, Medinaceli.
——, *Las siete lámparas de la arquitectura*. Aguilar, Madrid, 1963.
Sartre, J. P., *Baudelaire*. Losada, Buenos Aires, 2ª ed., 1957.
Schelling, F. W. J., *La relación de las artes figurativas con la naturaleza*. Aguilar, Madrid, 1954.
Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y como representación*. Biblioteca Nueva, Buenos Aires, 1942.
Spencer, Herbert, *Principios de psicología*. Fund. Lázaro Galdiano, Medinaceli, 4 vols.
Stendhal, *Obras Completas*. Aguilar, México, 3 vols., 1956.
Taine, H., *Filosofía del arte*. Espasa-Calpe, Buenos Aires. (Col. Austral 115.)
Tolstoi, L., *¿Qué es el arte?* El Ateneo, Buenos Aires.
Wagner, R., *La poesía y la música en el drama del futuro*. Espasa-Calpe, Buenos Aires. (Col. Austral 1145.)
Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa-Calpe, Buenos-Aires, 1940.

El siglo xx

Baudouin, Charles, *Psicoanálisis del arte*. Siglo xx, Buenos Aires.
Bense, Max, *Estética*. Nueva Visión, Buenos Aires.
Bergson, H., *Obras escogidas*. Aguilar, México, 1959.
Bowra, C. M., *La herencia del simbolismo*. Losada, Buenos Aires, 1951.
Brion, Marcel, *El arte abstracto*. Ariel, Barcelona, 1964.
Camón Aznar, José, *El arte desde su esencia*. Zaragoza, 1940.
——, *Presencia de España en el arte moderno y problemática del arte contemporáneo*. Soc. Gral. Española, Madrid.
Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. F. C. E., México, 1963.
——, *Filosofía de las formas simbólicas*. F. C. E., México. (En preparación.)
Collingwood, R. G., *Los principios del arte*. F. C. E., México, 1960.
Cossío del Pomar, F., *Crítica de arte, de Baudelaire a Malraux*. F. C. E., México, 1956.
Croce, Benedetto, *Estética*. Nueva Visión, Buenos Aires.
Dessoir, Max, *Estado actual de la estética en Alemania*. Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1925.
Dewey, John, *El arte como experiencia*. F. C. E., México, 1949.

Fiedler, Konrad, *De la esencia del arte.* Nueva Visión, Buenos Aires.
Hartmann, Nicolai, *Estética.* UNAM, México. (En preparación.)
——, *Ontología,* F. C. E., México, 5 vols., 1954-1964.
Heidegger, Martin, *Arte y poesía.* F. C. E., México, 1958.
Iegorov, A., *Arte y sociedad.* Pueblos Unidos, Montevideo.
Lalo, Ch., *El arte y la vida social.* Albatros, Buenos Aires.
——, *Nociones de estética.* Nascimento, Santiago de Chile.
Langer, Susanne K., *Los problemas del arte.* Emecé, Buenos Aires, 1964.
Listowel, *Historia crítica de la estética moderna.* Losada, Buenos Aires, 1954.
Lukács, G., *El asalto a la razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler.* F. C. E., México, 1959.
——, *La novela histórica.* ERA, México. (En preparación.)
——, *Los problemas del realismo,* F. C. E., México. (En preparación.)
——, *Significación actual del realismo crítico.* ERA, México, 1964.
Malraux, André, *Las voces del silencio.* Emecé, Buenos Aires.
Maritain, Jacques, *Fronteras de la poesía.* Fontis, Buenos Aires.
——, *La poesía y el arte.* Emecé, Buenos Aires.
Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción.* F. C. E., México, 1957.
Meumann, Ernst, *Introducción a la estética actual.* Espasa-Calpe, Buenos Aires. (Col. Austral 578.)
——, *Sistema de estética.* Revista de Occidente, Madrid, 1924.
Mirabent, Francisco de, *Estudios estéticos y otros ensayos filosóficos.* C.S.I.C., Medinaceli, 2 vols., 1957.
Odebrecht, Rudolf, *La estética contemporánea.* Suplemento 8 de los *Anales* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1942.
Ors, Eugenio d', *Arte e historia de la cultura.* Aguilar, Madrid, 9 vols.
Ortega y Gasset, José, *La deshumanización del arte.* Revista de Occidente, Madrid, 7ª ed.
Pinder, W. L., *Las generaciones en la historia del arte.* Taurus, Madrid.
Raymond, M., *De Baudelaire al surrealismo.* F. C. E., México, 1960.
Read, Herbert, *Arte e industria.* Emecé, Buenos Aires.
——, *Arte y sociedad.* Kraft, Buenos Aires.
——, *El significado del arte.* Losada, Buenos Aires, 1954.
——, *Filosofía del arte moderno.* Peuser, Buenos Aires.
——, *Forma y poesía moderna. Nueva Visión,* Buenos Aires.
Riemann, Hugo, *Elementos de estética musical.* Jorro, Madrid, 1914.
Santayana, George, *La vida de la razón.* Edit. Nova, Buenos Aires.

Sartre, J. P., *Lo imaginario*. Losada, Buenos Aires, 1964.
——, *¿Qué es la literatura?* Losada, Buenos Aires, 4ª ed., 1962.
Scheler, Max, *El puesto del hombre en el cosmos*. Revista de Occidente, Madrid, 1929.
——, *Esencia y formas de la simpatía*. Losada, Buenos Aires, 1942.
Souriau, Étienne, *La correspondencia de las artes*. F. C. E., México, 1965.
Valéry, Paul, *El alma y la danza*. Losada, Buenos Aires, 1958.
——, *Miradas al mundo actual*. Losada, Buenos Aires, 1954.
——, *Variedad*. Losada, Buenos Aires, 2 vols., 1956.
Venturi, Lionello, *Cómo se mira un cuadro: De Giotto a Chagall*. Losada, Buenos Aires, 2ª ed., 1961.
Villiers, A., *Psicología del arte dramático*. Hachette, Buenos Aires.
Weidlé, Vladimir, *Ensayo actual sobre el destino de las letras y las artes*. Emecé, Buenos Aires.
Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*. F. C. E., México, 2ª ed., 1963.
——, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, F. C. E., México, 1957.
Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, F. C. E., 2ª ed., 1964.
——, *El arte y sus interrogantes*. Nueva Visión, Buenos Aires.
——, *Problemas del arte contemporáneo*. Nueva Visión, Buenos Aires.

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE GENERAL

SEGUNDA PARTE

EL RENACIMIENTO Y EL SIGLO XVII

TERCERA PARTE

EL SIGLO XVIII

CUARTA PARTE

EL SIGLO XIX

QUINTA PARTE

EL SIGLO XX

Esta obra se terminó de imprimir el día 28 de agostode 1980 en Impresora Publi-Mex, S.A. Calzada San Lorenzo 279-32. Colonia Estrella Iztapalapa Se tiraron 3,000 ejemplares